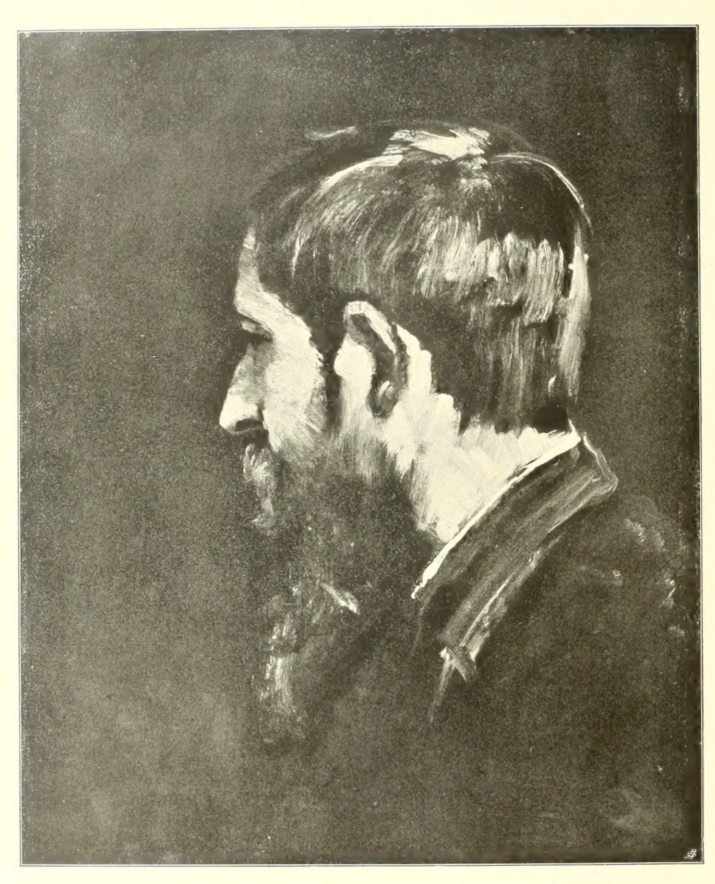

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00086856 2

LADISLAS DE PAÁL



10. PORTRAIT DE LADISLAS DE PAÁL, PAR MUNKÁCSY.

LADISLAS DE PAÁL

UN PEINTRE HONGROIS DE L'ÉCOLE
DE BARBIZON

PAR

BÉLA LÁZÁR
DOCTEUR-ÈS-LETTRES



PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE
ANCIENNE MAISON J. ROUAM ET Cie
RUE TAITBOUT, 60
1904



BUDAPEST. IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ FRANKLIN.

Depuis plusieurs années, deux admirables paysages étaient accrochés dans la Musée National de Budapest. Nous savions peu de chose sur leur auteur, Ladislas de Paál, ses œuvres étant rarement offertes à l'appréciation du grand public; mais les artistes et les connaisseurs ont toujours parlé de lui dans les plus chaleureux termes.

Le hasard m'ayant amené à connaître une de ses remarquables créations, je me suis résolu à faire la recherche de ses œuvres, et c'est ainsi que j'ai eu la bonne fortune de réunir, en décembre 1902, dans le *Salon national* de Budapest, une soixantaine de chefs-d'œuvre éparpillés à travers différentes collections d'Europe.

C'est alors que Ladislas de Paál se révéla comme un peintre hors de pair, en tout cas comme l'un des premiers artistes hongrois.

Je ne ferai pas dans ce livre un éloge de lui, mais une appréciation esthétique de sa vie et de son art, où je me suis efforcé de démontrer ses rapports avec les maîtres de Barbizon, leur influence sur lui, et le développement des traits particuliers de sa personnalité. Peut-être contribuerai-je ainsi à préserver de l'oubli la mémoire de cet illustre artiste.

Budapest, mai, 1904.

B. L.

Nota. Je me fais un agréable devoir de remercier M. Gabriel de Térey de m'avoir autorisé à publier dans cet ouvrage la reproduction en couleur d'un des tableaux de Ladislas de Paál qui parut pour la première fois dans *Peintre Moderne*.



L'HOMME

I.

SA JEUNESSE.

Issu d'une noble famille sicule de vieille souche, Ladislas de Paál possédait tous les traits caractéristiques des Sicules de Gyergyó.

Les Sicules, venus de l'ouest hongrois dans les régions alpestres de la Transylvanie bien après la Conquête, étaient un peuple d'origine turque (Kabar-Kazar) qui, par la langue, s'était fondu avec les Magyars avant même la Conquête. Établis comme gardiens des frontières, — d'où leur nom hongrois de *székely*, — ils formaient une armée permanente, prête même en temps de paix. Ils remplirent cette mission pendant des siècles avec le sentiment profond d'accomplir un grand devoir. L'historien Bonfinius les a appelés un peuple «rude et indomptable» et Léopold I[er]: «la plus belliqueuse des races humaines».

Dans son pays d'origine, en Asie, le Sicule pouvait mener la vie nomade de la puszta, ce qui façonna le caractère de sa race, développa chez lui les mœurs patriarcales, le culte de chef de famille, la conscience de l'individualité, la force de la volonté, aussi bien que le goût oriental pour la magnificence des couleurs: autant de traits qui caractérisent l'habitant de la puszta.

Les nouvelles conditions dans lesquelles il dut vivre au milieu des montagnes de Transylvanie, ne furent pas sans produire certains changements sur le fond de son caractère.

En effet, quel monde différent que celui où le sort l'avait conduit!

De hautes montagnes solitaires, encapuchonnées de nuages, des rochers désolés, avec leurs pics éternellement dissimulés par le brouillard, ferment l'horizon qui, jadis, dans les steppes asiatiques, se perdait au loin dans l'infini. Au lieu des riantes prairies au frais gazon et des rives verdoyantes, il fut reçu par le bruissement de sapinières épaisses et le mugissement de tempête du vent Nemere, à travers les routes en friche.

Au lieu de champs restant gras même sans être labourés, il trouva un sol rocheux que seul un dur labeur pouvait rendre fertile ; partout un climat frais, souvent âpre ; nul pâturage, si ce n'est, çà et là, sous l'immense étendue des forêts vierges.

Pour lutter avec ce sol pierreux, il dut sacrifier nombre de ses habitudes orientales. La montagne s'efforça de le façonner à son image ; elle le contraignit à la persévérance, au retour sur soi-même. Elle en fit un homme robuste, souple, haut de taille et travailleur. Il cultiva son lopin de terre péniblement, à la sueur de son front ; aussi l'avarice du sol l'obligea-t-elle à se faire flotteur de bois, voiturier, charbonnier, vendeur d'eaux minérales (acidules), et à s'adonner à l'industrie populaire

Le mode d'existence et les occupations, le sol et le climat ont contribué à créer l'âme sicule, cette âme mélancolique au fond, taciturne, fine et ingénieuse, mais qui s'agite au milieu de passions étouffées, avec des sentiments profonds débordant de nuances riches, scintillant comme les glaciers du pays, nobles et purs comme l'air fascinant de ses montagnes, assoiffés d'infini comme leurs crêtes plongées dans la brume bleue.

Son imagination, comme celle des Écossais, est exaltée par l'évocation du passé, par les souvenirs de son histoire, avec ses chocs violents, ses lugubres tragédies. Voilà qui créa ses ballades, donna de la couleur à ses chants, le rendit lyrique avant tout, lui inspira l'amour des bois et vallées du pays, qui attire sans cesse vers les *gentiles* montagnes qu'il a abandonnées le Sicule errant au loin et songeant avec ravissement à la montagne fumante et noire aux pieds de laquelle une source murmure, — tout comme dans ses ballades d'une inspiration sombre, au dialogue précipité, sobre de paroles, rappelant une débâcle de glaces.

Dans son imagination, les figures s'entrecroisent et se poursuivent, alternant avec des tonalités sauvages ou éblouissantes, comme en un rayonnement vigoureux de lueurs presque fantastiques au crépuscule.

Il a des penchants foncièrement artistiques. Il est né artisan, presque artiste naturaliste, doué d'une surprenante dextérité. Dès son enfance, il taille en plein bois, il sculpte, il pétrit l'argile, il peint. Son goût de la couleur orientale subsiste encore aujourd'hui dans la peinture ornementale d'origine indo-scythe des portes. Il aime les couleurs chaudes, le jaune, le rouge, le lilas. Les motifs principaux de son ornementation : la plume de paon, le chrysanthème, les plantes décoratives

esquissées sur ses poteries, les fleurs en relief sur les jambages des portes, tout prouve sa tendance artistique pour le luxe des couleurs orientales. Cette tendance se manifesta de nos jours en l'épanouissement de la plus belle fleur de la race sicule, d'un de ses enfants égaré loin du sol natal, chez Ladislas de Paál.

Ladislas de Paál naquit, le 30 juin 1846, à Zám, Comté de Hunyad, en Hongrie. Selon son certificat de baptême, il eut pour parrain le baron Ladislas Nopcsa, et pour marraine, Marie Baja. Son père, Joseph de Paál, était receveur de postes chez le seigneur des terres de Zám, le préfet baron Nopcsa, dans le château duquel il habitait. Il était noble, d'origine sicule, descendant de Jean de Paál de Gyergyó-Csomafalva qui, selon le Liber Regius des archives nationales (XXVI, 580), reçut ses lettres de noblesse de Georges Rákóczi II, le 8 juin 1655. Joseph de Paál fit ses premières études chez son frère aîné, notaire à Petris, qui l'envoya ensuite à Budapest pour y faire son droit. Mais il mourut subitement avant que le jeune étudiant eût obtenu son diplôme.

Joseph dut donc retourner à Zám, où il resta comme receveur de postes. Au château, il fit la connaissance d'Aloïse Fülöp, fille adoptive de la baronne Nopcsa. On l'aimait beaucoup dans la famille du préfet ; aussi lorsque, à l'âge de trente-deux ans, il demanda la main de la jeune fille, la lui accorda-t-on avec joie. Le mariage eut lieu le 20 septembre 1845 ; le baron servit de témoin. Le jeune couple fut très heureux, il eut plusieurs enfants, dont Ladislas de Paál, en 1846, et les jumeaux Jules et Berthe, le 22 septembre 1848.

L'année de la guerre de l'indépendance faillit être fatale à la famille de Joseph de Paál. Dans les communes riveraines de la Maros, les lanciers du baron Berger, lieutenant-général autrichien, ameutèrent les Roumains contre les Hongrois ; ils leur firent croire par les popes que les Magyars les recrutaient contre l'empereur et qu'ils voulaient exterminer même les soldats de la forteresse d'Arad. En peu de temps toute la région fut en flammes. Partout les Roumains se révoltaient contre les Hongrois, en se livrant sans pitié à des meurtres et brigandages.

Joseph de Paál était absent pendant l'affreuse nuit où des soudards vinrent assaillir le château ; il remplissait son devoir patriotique en qualité d'officier de la défense nationale. Les assaillants ne trouvèrent que sa femme et ses trois enfants. La mère avait fourré ses deux nourrissons dans le lit ; quant au petit Ladislas, elle l'avait caché dans la cave. Mais les brigands découvrirent les petits dans le lit, et la pauvre mère, traînée en chemise par un froid glacial jusque dans la cour, où elle

fut liée à un mûrier et torturée cruellement, dut assister au spectacle atroce de petits êtres que ces brutes sauvages se lançaient l'un à l'autre comme des balles. C'est le lendemain soir seulement que le régisseur des domaines du baron put les sauver ; le petit Jules était estropié, et Ladislas, endormi dans la cave, faillit y mourir de froid. La famille alla se réfugier à Arad, dépouillée de tout ce qu'elle possédait, dans une situation vraiment désespérée. Mais l'instinct de la conservation triompha, et la mère, en cuisant du pain ou en vendant du lait, put subsister jusqu'au retour de son mari.

Vinrent ensuite des jours meilleurs. Après la capitulation de Világos, le calme, un calme mortel s'étant rétabli, Joseph de Paál obtint l'emploi de maître de postes à Odvos, et c'est dans cette région romantique, couverte de bois, que Ladislas de Paál vécut son enfance et sa première jeunesse. Le bois d'Odvos ! Sveltes sapins, chênes graves et majestueux, hêtres muets, c'est ici qu'il vous connut, qu'il vous aima, le peintre-poète des bois ! Il passa son enfance à courir les montagnes et à épier les secrets de la forêt. La maison du maître de postes, tout en pierre et comprenant cinq pièces au rez-de-chaussée, s'élevait au milieu du village avec, de deux côtés, des dépendances, remise, écurie pour 24 chevaux et, au fond de la large cour, un grand puits à roue. Certes, on y était à l'aise, on pouvait y réunir des hôtes, vivre gaîment. Ce n'est qu'en 1855 que Ladislas quitta la maison paternelle ; jusque-là, il avait étudié chez lui, se rendant avec son père, à la fin de chaque année, à Arad pour y subir ses examens. En juin 1855, il les passa brillamment à l'école des Pères mineurs d'Arad ; ce succès décida son père à le laisser suivre dans cette ville des cours réguliers. Le jeune Ladislas entre donc en pension chez Jean Varjasy ; mais loin de la surveillance de ses parents, qu'advint-il du brillant élève de l'année précédente ? Parmi ses cinquante-trois camarades de classe, il fut le trentième, dans le premier semestre, et, le vingt-quatrième dans le second. Il n'est pas plus heureux l'année scolaire suivante. Il change de pension, échoue aux examens, redouble sa classe. Nouveau changement de pension. Il finit à grand' peine la quatrième. Ladislas a maintenant treize ans ; c'est un enfant maladif. Ses pérégrinations de pension en pension continuent. L'année d'après, il manque 204 heures de classe ; son nouvel hôte le soigne plutôt qu'il ne le surveille. Dans ces conditions, rien d'étonnant à ce qu'il soit de nouveau refusé aux examens. Il redouble encore. Seulement, cette fois-ci, son père l'enlève d'Arad. Il le gardera à la maison, dans le voisinage d'Odvos, à Berzova, dont entre temps, il est devenu éga

lement le maître de postes. Et alors se produit un miracle : Ladislas passe ses examens avec succès ; ce qui décide son père à le garder encore chez lui l'année suivante. Mais l'application du jeune homme laisse maintenant à désirer. Aussi s'en va-t-il, finir la septième classe du gymnase à Arad. Le voici en huitième ; nouveau changement de pension, sans qu'il devienne plus appliqué pour cela. Enfin, il obtient son baccalauréat tant bien que mal, et j'imagine le soulagement que Ladislas dut éprouver lorsque, dans la soirée du 10 août 1864, le directeur Ferdinand Lidy proclama le résultat de ses examens de sortie !

Ces années de jeunesse sont dominées par un trait caractéristique intéressant : l'imagination de Ladislas forge des projets, son âme berce des rêves. Chaque année, il doit indiquer la carrière à laquelle il se prépare. Dès sa deuxième, il déclare orgueilleusement qu'il deviendra littérateur ; pendant les trois années suivantes il veut porter la soutane, mais, en cinquième, lassé par les études, c'est l'agriculture qui l'attire ; un an plus tard, il aspire au barreau, il se fera avocat tout d'un coup ; à sa dernière année de gymnase, le voici peintre.

C'est à ce moment qu'il eut la révélation de son talent dont nous avons remarqué la première éclosion en 1858, alors qu'il n'était qu'élève de quatrième. En effet, les notes médiocres qu'on lui donne pour les autres matières sont en quelque sorte illuminées par les éloges qu'il reçoit pour le dessin dont il commencera à suivre le cours cette année-là seulement comme sujet régulier d'enseignement.

Plus tard il fréquenta l'école de dessin d'Arad, puis il prit des leçons de Paul Böhm,[1] qui, à ce propos, évoque ainsi ses souvenirs :

«Franchement, je n'avais pas alors grande confiance dans le talent de Ladislas de Paál, je croyais que c'étaient plutôt d'autres raisons que l'art qui l'avaient décidé à apprendre chez moi la peinture. Il savait déjà dessiner quelque peu. Si je me souviens bien, il existait à cette époque une école de dessin à Arad, dirigé par un certain Pierre Nagy, dont il a dû suivre le cours. Lorsque je vins de Nagyvárad à Arad, j'enseignai le dessin à des jeunes filles de famille, qui fréquentaient aussi mon atelier, et voyaient avec plaisir assister à ces leçons le jeune Ladislas, aux longs cheveux crépus, aux bottes brodées, beau, svelte, dans son «atilla»[2] bien ajusté. Il dessinait, lui aussi ; il commença même à faire des paysages des bords de la Maros, que je retouchais,

[1] Peintre hongrois connu qui vit encore à Munich.

[2] Sorte de tunique que comporte le costume national hongrois.

et dont il mettait une joie enfantine à être fier. Mais, encore une fois, je ne croyais pas qu'il songeât sérieusement au métier de peintre. Je considérais cela comme un amusement d'enfant, auquel l'occasion s'offrait ainsi de faire la cour à des jeunes demoiselles. . .»

Et si nous tenons compte de ses mauvaises notes de collégien, de son choix capricieux de carrières, de ses changements fréquents de pension, aussi bien que du jugement du vieux Böhm, l'image qui s'offre à nous du jeune Ladislas de Paál n'est guère favorable. Cependant, pour le juger avec équité, nous devons envisager plusieurs autres circonstances.

D'abord l'esprit qui régnait dans la maison paternelle, cette vie joyeuse dont on parlait d'un bout à l'autre du pays riverain de la Maros et que l'on menait chez le maître de postes d'Odvos et plus tard de Berzova.

Lorsque son père, vers 1855, obtint également les fonctions de maître des postes de cette dernière commune, sa situation de fortune devint subitement brillante. La charge de maître de postes de Berzova rapportait énormément, surtout avant l'inauguration des chemins de fer. Située au bout du village, la maison était une longue bâtisse en bois, avec trois grandes pièces ; un local spécial en pierre servait de bureaux, tandis que, au pied de la montagne, se trouvait une écurie pour 24 chevaux, avec remise, et par derrière, une grande porcherie contenant toujours de 80 à 100 truies. La famille nageait dans le bien-être.

Joseph de Paál estimait beaucoup les beaux chevaux, tous ses postiers étaient parfaitement propres à des attelages de luxe, et les voyageurs étaient enchantés d'avance à l'idée de relayer aux stations d'Odvos et Berzova. On menait chez de Paál une existence gaie, joyeuse, sans souci du lendemain. Leurs yeux brillent encore aujourd'hui, lorsque les anciens amis de Ladislas pensent à la délicieuse vie de jadis sur les bords de la Maros. Toute l'amabilité du Sicule et sa cordiale hospitalité allant jusqu'à la prodigalité se manifestèrent chez Joseph de Paál dès que la fortune lui eût souri. Il jetait l'argent à pleines poignées, et son plus grand plaisir était de voir autour de lui des gens gais, souriants, radieux. Ce sentiment, cette insouciance, cette éternelle bonne humeur, son fils devait en hériter. Jamais un jour de fête ne se passa sans que la large hospitalité des Paál se prodiguât sur un nombre considérable d'invités. Avant que la famille allât s'installer à Berzova, la jeunesse de Lippa, et même d'Arad, venait souvent à Odvos, dans dix ou quinze voitures, musique en tête, surtout à la Fête-Dieu et à la Saint-

Joseph. En pareilles circonstances, le maître de postes amenait d'Arad les camarades de Ladislas dans des voitures attelées à quatre ; alors on dansait, on chantait, on faisait de la musique, du théâtre, on jouait à la balle, on organisait des excursions, et la fête durait plusieurs jours. Comment, dans ce milieu, le sentiment du strict devoir pouvait-il prendre racine chez Ladislas ? Sa jeunesse fut insoucieuse, il ne songea point à l'avenir. Il vécut pour le présent, pour ses réjouissances, pour ses juvéniles enthousiasmes, il monta à cheval, il chassa, dansa, il organisa des représentations théâtrales avec son ami Béla Mándoky, devenu plus tard un célèbre acteur, il déclama avec passion, fit des vers — en prenant plaisir au jeu vagabond de son imagination. C'était l'enfant gâté de la société. Il était, au reste, un joli garçon, grand, élancé, souple, aux longs cheveux, aux yeux illuminés par de profondes rêveries (Fig. 1.)

Avec un tel tempérament et de semblables conditions, il était naturel qu'il ne surmenât pas son cerveau par des études sérieuses.

Cependant, lentement, deux sentiments commencèrent à dominer en lui, qui se nourrirent l'un de l'autre, se complétèrent et devinrent de vives aspirations, des désirs ardents : son amour de plus en plus croissant de la nature et son penchant précoce pour la peinture.

Ces sentiments sont les conditions fondamentales du réveil du talent artistique. Il faut qu'ils soient gravés d'une façon indélébile dans l'âme de l'artiste ; c'est ce qui donne l'impulsion créative, qui compense en cas d'insuccès, qui stimule par des œuvres éternelles. Chez Ladislas de Paál, ces sentiments se manifestaient avec une ardeur passionnée.

Il écoula sa jeunesse dans une des plus admirables régions qui soient, vivant dans une constante bonne humeur, s'abandonnant complètement à ses sentiments. Au milieu de merveilleuses montagnes, les forêts de sapins alternent avec les doux vallons où se joue toute la gamme du vert, en offrant les plus surprenantes perspectives. Le jeu capricieux de la fantaisie de la nature a créé les prodigieux effets de couleur de la contrée, l'embrasement de ses sapinières qui semblent être en feu dans le rougeviement crépusculaire, le charmant sourire de l'aube et les longues ombres d'après-midi. Chez Ladislas, l'exaltation pour la nature s'est manifestée avec brutalité, et il y a versé toute son âme, il a ressenti tous les changements de la nature, il a parlé avec les fleurs, sans lesquelles il ne pouvait pas vivre, étant capable, pour une fleur sauvage, d'escalader les sentiers les plus difficiles de la montagne, harassé de faim

et de soif, pendant des heures. Il se levait le matin avec les alouettes, il pouvait sangloter au clair de lune. C'était une nature exaltée, tout agitée, sensible à l'excès, tombant d'un état d'âme dans l'autre — comme tout Sicule. Dès l'aube, il courait les prairies pour cueillir des fleurs de champ et les offrir à sa sœur qu'il adorait. Avec ses amis, il fit de longues excursions jusqu'au cœur de la Transylvanie ; en 1862, sur le mont Majura ; en 1864, après son baccalauréat, dans la région de Déva ; l'année suivante, il visita Gyergyó-Csomafalva, berceau de sa famille, puis Borszék, Torda, la contrée de Retyezád, toujours et partout à pied, au prix de grandes fatigues, souvent en se nourrissant de lait et de pain de maïs achetés à des pâtres et se couchant dans les bergeries de la montagne. Qu'est-ce qui dédommageait Ladislas de Paál des fatigues de ces voyages pédestres ? Sa passion du dessin. Il pouvait s'arrêter à son gré et fixer dans son album de croquis les merveilles de la nature dont son âme était transportée. A cette époque-là, à l'âge de seize à dix-huit ans, il aspirait déjà passionnément à la gloire de l'artiste-peintre. Il sentait au fond de son être murmurer des mélodies qu'il ne pouvait exprimer qu'avec son pinceau. Il ne savait parler que la langue des couleurs et des lignes ; pour le moment, il la balbutiait, mais le désir de se perfectionner n'en était moins profondément enraciné dans son âme.



I. PORTRAIT DE LADISLAS DE PAÁL

Aussi son talent de dessinateur se manifesta-t-il de bonne heure ; ses petits succès nourrissaient de plus en plus ses facultés imaginatives, qui s'accrurent encore par la rencontre qu'il fit, en 1862, d'un jeune peintre qui était précisément alors à Arad comme élève du vieux maître Szamossy.

Ce jeune peintre, c'était Michel Munkácsy, que Ladislas de Paál connut par ses camarades et dont il admira aussitôt le talent. A cette époque Munkácsy faisait de petits tableaux de genre, qu'il vendait par l'in-

termédiaire du libraire Bettelheim à raison de trois ou quatre florins. A propos de cette rencontre, il écrit dans ses Souvenirs :*

«Pendant les longues soirées d'hiver, de quatre à sept heures, nous allions les uns chez les autres ; et nous tenions cinq, et même six, dans une petite chambre de trois mètres carrés, pour travailler ensemble. Que d'heures de gaieté insouciante et folle nous avons passées là, dans de perpétuels nuages de fumée ! Rarement, je prenais part moi-même à ce vacarme — épouvantable parfois, surtout à la brune. Mais



2. COUCHER DE SOLEIL AUX BORD DE LA MAROS

n'allez pas mal penser de mes hôtes ! On s'amusait innocemment ; des plaisanteries, des farces, des gamineries de grands garçons, voilà tout. . .»

Cependant, l'année suivante, Munkácsy s'en va à Budapest ; plus tard il se rend à Vienne, où les deux amis se retrouvent pour ne plus se quitter jamais. Il est fort possible que les succès croissants de Munkácsy à Arad aient aussi exercé une influence sur Ladislas de Paál pour le décider à devenir peintre.

Lui-même essaye de se faire connaître en mettant en loterie ce qu'il a peint aux côtés de Paul Böhm. Il nous reste de cette époque-là un tableau de lui (1er mai 1861) représentant un coucher de soleil sur

* Calmann Lévy, 1897.

les bords de la Maros (Fig. 2) où se trahit le dessin, le pinceau d'un débutant, mais où ces défauts sont compensés par la première manifestation du sentiment du coloris.

Une aspiration irrésistible commence à s'éveiller en son âme pour le métier de peintre. Nous avons rappelé que, déjà au temps où il était élève de huitième, il avait avoué au directeur de l'école, apparemment à l'insu de son père, qu'il se préparait pour ce métier. Les arguments de son père, qu'inquiétait le goût bizarre du jeune homme, ne purent triompher de cette aspiration.

Il eut recours à un expédient, car il n'était plus désormais capable d'étouffer les secrets désirs de son âme. Son père ne voulait pas entendre parler de ses projets ; il jugea donc opportun de prendre vis-à-vis de lui la même attitude qui lui avait déjà si souvent réussi. Il cherche à éviter sa colère, il consent en apparence à se soumettre à sa volonté, mais en secret il obéit à ses propres goûts. Il se fera inscrire à la faculté de droit de Vienne, mais en réalité il y suivra le cours de peinture de l'Académie des Beaux-Arts. C'est avec ce secret projet qu'il part, en 1864, pour Vienne.

II.

LES ANNÉES D'ÉTUDES À VIENNE.

La supercherie pour le moment réussit. A Vienne, il se fit inscrire à l'Université, mais en réalité il fréquenta le cours préparatoire de l'Académie des Beaux-Arts. Celà se passait à l'automne de 1864, et lorsque, au cours de l'été, il se rendit chez lui, à Berzova, sa famille ne se douta même pas de ce qu'il avait manigancé. Il ne confia même pas son secret à sa sœur Berthe, craignant, si le truc était découvert, d'attirer sérieusement la colère paternelle, d'autant plus qu'il savait son père obsédé par l'idée de faire de lui un fonctionnaire du Comté.

En rentrant de Vienne, il s'arrête chez des parents à Arad, où il rencontre aussi sa sœur Berthe. Mais bientôt il soupire après les jolis bois et les vallées charmantes du pays natal, et le voilà qui, sans dire adieu à ses parents, se sauve pour aller rejoindre sa famille. De grandes fêtes l'y attendaient, qui ont très bien réussi, écrit-il à sa sœur. Il la supplie en même temps de lui envoyer, par retour de courrier, ses effets «parmi lesquels il y a mon album de croquis, et tu sais si j'y tiens !»

La débauche éternelle à laquelle on se livre chez lui, semble maintenant l'ennuyer aussi un peu. «Papa a eu un paquet d'hôtes qui ont ripaillé en avalant en quelques heures 16 canettes de son vin ; je me demande si cette quantité de liquide ne suffirait pas à faire marcher un moulin d'Odvos ; mais après tout, cela ne me regarde pas.» C'est l'unique accord sérieux qui sonne dans ses lettres datées de cette époque-là. Il rayonne de bonne humeur juvénile et enjouée, de cette gaîté de jeunesse qui voit l'avenir en rose, qui se complaît à courir après des chimères.

Dès que l'automne apparaît, il s'empresse de filer à Vienne, en persuadant à ses parents qu'il y fait son droit. Lorsqu'il écrit à sa sœur pour lui souhaiter le nouvel an, il commence par cette phrase : «Il y a une minute, je me suis occupé de la religion des Magyars païens».

et quelques lignes plus loin, en parlant d'une excursion faite au Kahlenberg, il se borne à mentionner qu'il a vu un superbe coucher de soleil. Quelle autre chose pouvait intéresser parmi les rangées des palais viennois le peintre épris de la nature?

A cette époque s'affirment de plus en plus les traits séduisants de sa personnalité; sous l'influence de ses nouvelles connaissances de Vienne, il se plie aux manières distinguées de l'homme du monde. Le jeune étudiant aux aspirations artistiques se trouve en bonne société, parmi les familles originaires d'Arad et vivant à Vienne; nonobstant il sent avec amertume le manque de la joyeuse vie de famille. «C'est drôle; si, les jours qui précèdent la Noël, l'on va se promener dans les rues — écrit-il chez lui — et que l'on voit la foule des gens, chacun l'air préoccupé de faire une jolie surprise à ceux qu'il aime, le souvenir vous plonge dans une profonde tristesse. Ces jours-là, le cœur le plus endurci s'adoucit et s'épanche à la chaleur délicieuse de l'amour: il n'y a que l'étranger qui gémit en songeant à la famille lointaine, au sein de laquelle il fut un temps où il passa, lui aussi, autrement ce jour bienheureux, où son cœur se réchauffa par le grand et infini amour qui l'attache aux siens. Mais où ai-je donc la tête! Du Kahlenberg à la maison, ce n'est guère, puisque par l'âme et par le cœur je suis toujours avec vous.»



3. PORTRAIT DE LADISLAS DE PAÁL

Et, chez de Paál, cette juvénile exaltation est un trait caractéristique qu'il conserva fidèlement et entièrement jusqu'à sa mort; il prit toujours à cœur le sort de ceux qu'il aimait, en partageant également leurs peines et leurs joies. La grande ville ne put étouffer en lui l'affection pour la vie familiale. Il avait toujours la nostalgie du foyer de Berzova, de ses parents, des amis demeurés là-bas.

Aussi bien, aux approches de l'été, ce sentiment se manifeste chez lui avec plus d'intensité: avec des amis de Vienne, deux étudiants,

un Hambourgeois et un Autrichien, il projette en Transylvanie un voyage dont ils veulent publier le journal en hongrois, en allemand et en français, et afin de préparer l'exécution de ce dessein, Ladislas s'en va chez lui plus tôt qu'à l'ordinaire. Cependant ce beau projet tombe dans l'eau. Ladislas passe donc l'été à Berzova, où le hasard lui fait faire une intéressante connaissance avec laquelle il ne tardera pas à se lier d'une amitié profonde et vraie.

A ce sujet, le nouvel ami dont il s'agit, Béla Goldscheider (l'écrivain allemand connu sous le pseudonyme littéraire de Balduin Groller) raconte que, pour se reposer des fatigues des examens du baccalauréat, il s'était mis en route, mais la voiture dut s'arrêter à Berzova, où il rencontra Ladislas de Paál.

«C'était un homme superbe, dit-il, grand et svelte, si grand qu'il ne pouvait franchir la porte sans courber la tête. Une séduction irrésistible rayonnait sur son visage, dans ses yeux brillait une sympathie qui gagnait le cœur. Jamais homme ne fit sur moi dès la première minute une impression aussi décisive.» (Fig. 3.)

Il trouva Ladislas en train de copier en grandeur naturelle l'Apollon du Belvédère, d'après un mauvais modèle de plâtre; les deux jeunes gens, dont l'un était épris d'art et l'autre était un artiste, se lièrent d'amitié avec une rapidité surprenante. Ils passèrent l'été ensemble, tantôt à Berzova, chez les Paál, tantôt à Arad, chez les Goldscheider. Il devait se quitter à l'automne. Paál s'en fut à Vienne pour continuer ses études de droit... à l'Académie des Beaux-Arts, tandis que Goldscheider se fit inscrire à l'Université de Budapest pour y faire son droit; mais ses goûts littéraires ne lui permirent pas de se tenir tranquille. Quelques mois plus tard, il s'en allait, à son tour, à Vienne afin d'y suivre les cours de la faculté des lettres.

Il trouva Paál à l'Académie des Beaux-Arts, chez Albert Zimmermann, dont il était devenu l'élève après avoir terminé le cours préparatoire. Ladislas fréquenta avec lui l'Université, non pas la faculté de droit, mais le cours de l'histoire de l'Art; il alla écouter les conférences de Robert Zimmermann sur l'esthétique, de Lützow sur l'archéologie, d'Eitelberger dans les musées; à part cela, il passait toute la journée à l'Académie des Beaux-Arts. Ses camarades d'alors n'estimaient pas beaucoup son talent. Il dessinait avec assiduité, mais son sens de la forme se dégagea difficilement. Du reste, son maître aussi le cantonna dans le dessin. De cette époque nous ne connaissons rien de lui; mais ses camarades, entre autres Ribarz, disent

qu'il avait commencé dès lors à dessiner de grands cartons avec une extraordinaire précision de détails et un zèle admirable.

Un beau jour, on ne sait comment, son père apprend la vérité, et le voilà qui débarque tout effrayé à Vienne, accompagné de sa fille. Il s'empresse de demander à Zimmermann et aux camarades de son fils leur opinion : Avaient-ils confiance en l'avenir artistique de Ladislas? Tous parlèrent de lui avec éloges, mais non pas avec une réelle franchise.

Car il sentait parfaitement, lui, le manque d'études préparatoires sérieuses, en quoi ses camarades (Jettel, Russ, Schindler, Ribarz, Géza Mészöly) le surpassaient de beaucoup. Il s'efforçait de compenser ce défaut par de l'application, et les traits sympathiques de son caractère lui concilièrement l'amitié de ses camarades. Il était particulièrement chéri de Jettel, avec qui il fut uni par l'amour de l'art, l'ambition sérieuse et l'effort pour de grands buts à accomplir. Jettel l'assista de toute son âme, l'encourageant par la parole et par l'exemple, surtout au point de vue du métier, où Ladislas était encore faible.

Le dessin minutieux en usage dans cette école était surtout contraire à son tempérament. Comme école, c'était bien, incontestablement, mais cela ne lui entrait pas dans le sang, cela lui pesait. Paál s'en débarrassa vite, mais il n'en souffrit pas moins beaucoup. Au point de vue du dessin, il laissait donc à désirer. Par contre, sa conception artistique était d'autant plus puissante. Son esprit se développa avec une rapidité extraordinaire. La conception de la vie est, pour son âge, étonnamment noble, pure et ferme. Dans une lettre à sa sœur, il écrit ceci : «Je t'en prie, ma chérie, avant tout approprie-toi la langue et la littérature hongroises : sache qu'il n'est pas honteux d'ignorer une langue étrangère, mais c'est une infamie que de ne pas savoir la sienne propre ; il n'est pas de chose plus vilaine.» Ce fut un jour de fête que celui où il reçut le portrait de sa sœur, qu'à partir de ce moment il portera toujours sur lui (Fig. 4). Il adorait sa sœur ; du reste cette femme aux sentiments délicats, à l'âme cultivée, le méritait pleinement. Plus tard, sous l'influence des coups de la destinée, cette intimité fraternelle dégénéra en une exaltation morbide.

Il nourrit sa passion artistique par de sérieuses études sur l'histoire de l'art ; il visita Vienne en tous sens, il connut toutes les curiosités remarquables, toutes les collections de la grande ville. Lorsque son père et sa sœur vinrent à Vienne, ce fut avec eux, toute la journée, une promenade ininterrompue parmi les œuvres d'art, qu'il

leur expliquait ; il s'en exaltait et les exaltait eux-mêmes. Il écrit ensuite à sa sœur tout ce qu'ils ont vu à Vienne ensemble. Il voit encore le monde à travers le prisme de l'enseignement universitaire. Le «Thésée» de Canova le transporte, il s'enflamme pour la fontaine de Raphael Dorner et se tourmente des définitions du style. Cependant tout cela plaît beaucoup à son père, qui s'est résigné au choix de carrière de son fils ; il a fait faire, des cartons de celui-ci, des reproductions photographiques, qu'il a emportées à la maison. Le sort de Ladislas de Paál se décida ; il pouvait maintenant le regarder avec tranquillité. Les envois d'argent continueront, il pourra se consacrer à son art, libre de tout souci.



LE PORTRAIT DE SA SŒUR.

Après un court séjour d'été à Berzova, où il travaille avec assiduité et vend même quelques tableaux à Arad, il s'en va, vers le milieu du mois d'août 1867, rejoindre son maître Albert Zimmermann, qui, avec son école, passe l'été dans un joli village bavarois, à Ramsau. Ladislas en est ravi. Il écrit à sa sœur : «Tu ne peux rencontrer nulle part autant d'ordre et de propreté qu'ici ; les maisons, toutes en bois, sont à un ou deux étages, à l'extérieur blanchies à la chaux et décorées de jolies arabesques ; tout reluit de propreté, à tel point que je me suis senti comme si je venais d'arriver de la terre au ciel !» Sauf une semaine d'excursions dans les montagnes, il y resta jusqu'au début de l'automne, en se consacrant entièrement à des exercices artistiques. «Je me lève régulièrement à cinq heures, écrit-il, je savoure une tasse de café délicieux, puis je travaille jusqu'à midi ; après un bon déjeuner, je continue la besogne jusqu'à la tombée du soir. Le soir venu, tout le monde se réunit et l'on s'amuse, chacun comme il peut.» Sa passion de la nature s'alimente extraordinairement, il se repaît des beautés variées de ce pays accidenté avec toute l'ardeur de son âme. Il en fait part à sa sœur en une griserie voluptueuse : «Il est impossible d'exprimer combien la vue des belles choses cultive et perfectionne l'homme ; je crois que, dans le temple sublime de la nature, même l'homme le plus méchant, ne

fût-ce que pour quelques minutes, peut s'adoucir, devenir meilleur.» Il est tellement pénétré du spectacle majestueux qui se déploie devant lui, qu'il en tombe presque en extase. «Il y eut des minutes où quelque chose m'attirait vers le néant d'une façon inexprimable, lorsque je me trouvais au fond d'un gouffre, sur le cime d'une haute montagne ou au-dessus d'un torrent; je pouvais à grand'peine vaincre mon ardent désir de dire adieu au monde, tant je sentais ma petitesse et ma nullité. L'homme est un grain de poussière à côté de l'immensité inconcevable de la nature. Mais il suffisait d'évoquer votre souvenir pour qu'il dissipât ces tristes rêveries, et je me consolais en me disant qu'il est beau de vivre pour ceux que l'on aime . . .»

De Ramsau il retourne à Vienne en passant par Munich, où il se rencontre de nouveau avec Munkácsy dont en voyant le progrès, il l'en félicite avec l'enthousiasme qui le caractérisait. C'est ici que s'ouvrit le cœur de Munkácsy, et depuis cette rencontre une profonde et intime amitié liera les deux jeunes hommes. Une fois à Vienne, de Paál se met au travail, mais, tombé soudain malade, il passe tout l'automne à se faire soigner. Il est fort probable que sa mort prématurée ait eu pour germe cette maladie. Vers le mois de janvier, il se porte mieux; il envoie alors au journal *Aradi Lapok* quelques correspondances viennoises, d'où il ressort qu'il vit gaîment, court les bals, les théâtres, les concerts, les expositions d'art, qu'il est devenu l'enfant gâté de la société. «Figure-toi, écrit-il à sa sœur, j'ai valsé comme si j'avais été maître de danse toute ma vie! (Ne le crois pas!)» Dans une de ses correspondances de Vienne, en parlant de Munkácsy, il dit que celui-ci a montré ses progrès à ses amis viennois par un excellent tableau représentant une scène populaire. «Sous la main d'un maître tel qu'Adam, et avec son infatigable activité, nous ne doutons pas qu'il devienne sous peu une des parures de notre art national.»

A cette époque-là, les affaires de son père tournent mal, il commence à essuyer des revers de fortune. Ladislas songe à obtenir une bourse; il écrit à sa sœur: «Si, au printemps, je n'obtiens pas une bourse, et que je reste à charge à papa, il est probable que dès le mois de mai je serai parmi vous.» Mais au fond il ne prend guère les choses aussi tragiquement: en effet, il venait de recevoir de son père une montre en or, et de sa sœur une bague (qu'il portera jusqu'à sa mort), et il n'envoie pas de lettres aux siens sans y ajouter une demande urgente d'argent.

Cependant, il ne va pas passer l'été dans sa famille — comme il

l'avait projeté — mais à Radvány, chez le comte Károlyi pour enseigner à ses filles le dessin, ce qui lui demande deux ou trois heures par jour; le reste du temps il travaille assidument. Au mois d'août, la famille du comte étant partie pour la Suisse, il se rend à Tátrafüred, d'où, sur l'invitation de Coloman de Máriássy, dont il venait de faire la connaissance, il se met en route pour aller visiter la célèbre grotte de glace de Dobsina.

Il ne se lasse pas d'admirer les beautés des sites qu'il rencontre sur ses pas. «J'écrirais tout un livre que je ne saurais rendre l'impression qu'ils m'ont faite», dit-il dans une lettre à sa sœur. Cependant, il est souffrant, il fait tout le chemin dans un état fiévreux, il a des embarras pécuniaires, mais il n'en travaille pas moins avec acharnement.

Ne voulant pas importuner son père, il demande à sa sœur de mettre en loterie une copie dont il lui a fait cadeau, et de lui en envoyer le produit. En septembre, il retourne chez le comte Károlyi, et ce n'est que vers la fin de l'automne qu'il regagnera Vienne de nouveau. En 1869, Munkácsy l'appela à Dusseldorf, mais précisément cette année-là Ladislas fut frappé d'une infortune d'autant plus grande qu'il ne s'y attendait pas. Avec l'inauguration de la première voie ferrée en Transylvanie (1869), la charge de maître de postes d'Odvos fut supprimée, de sorte que la maison jadis si productive devint complètement sans valeur, et à partir de ce moment, ses parents durent se résigner aux revenus médiocres des postes de Berzova.

Tout à coup la vie de débauches prit fin, les sons de musique se turent, et Ladislas de Paál se réveilla le fils d'un homme pauvre, obligé de gagner son pain. Du reste, les années n'ont pas glissé sur lui sans laisser de traces: il est devenu homme, lui aussi. Maintenant il laisse pousser sa barbe, il fait tailler son opulente chevelure qu'il rejette en arrière, ce qui, en découvrant le front, prête à son regard de la franchise, de la sincérité, et aussi une certaine gravité (Fig. 5).

Il se rend donc à Vienne, abattu et de mauvaise humeur; mais là ses bons amis viennent à son aide, il va habiter chez Béla Goldscheider, qui dispose d'un logement spacieux; les deux amis y vivent gaîment dans un esprit de communisme charmant, et continuent à travailler. Seulement, le revers inattendu de fortune n'a pas changé beaucoup le fond de la nature de Ladislas de Paál. Il ne connaissait la valeur de l'argent que lorsqu'il n'en avait plus. Il le dépensait avec une légèreté incroyable, avec des gestes de grand seigneur et une aimable indolence «Car il aimait l'élégance», écrit Mme Munkácsy de lui à sa sœur lors-

qu'il fut mort. Il avait cela dans l'âme, il en avait hérité de son père, il s'en était imprégné en respirant l'atmosphère du foyer natal, et voilà ce qui fut le germe de la tragédie de sa vie. Car toutes ces belles et nobles choses, la flamme, le feu, la passion qui s'agitaient en son âme, il les a perdus dans la lutte stérile ; nul ne fut jamais rongé autant par la misère, nul ne fut jamais abattu autant par le sentiment du manque de ressources . . .



5. PORTRAIT DE LADISLAS DE PAÁL

A présent, il commence à pétitionner pour une bourse. Il obtient 600 florins en 1868, et une somme égale l'année suivante ; il expose même aux salons de Budapest, en 1868, des cartons ; en 1869, deux tableaux : un *Coin de parc à Radvány* et un *Paysage*, mais il ne parvient pas à les vendre (il demande, pour le premier, 80 fl. et pour le second, 250 fl.). Son talent attire l'attention. Lorsque Antoine Ligeti* lui fait savoir (1 oct. 1869) qu'il a de nouveau obtenu la bourse, il ajoute modestement: «Si vous ne vous étiez pas recommandé vous même d'une manière palpable, visible, nul autre n'aurait su le faire avec des paroles vides.»

Dans cette situation, il ne pouvait certainement pas songer à se rendre à l'invitation de Munkácsy qui l'appelait à Dusseldorf. Il passa l'année 1870 également à Vienne, en vivotant comme il pouvait, tant que durèrent les 600 fl. de la bourse. Mais, vers le printemps, sa situation devient intenable ; il adresse une requête à la Société des beaux-arts demandant un acompte, qui lui est accordé le 2 mai. Il exposera cette année aussi deux toiles, intitulées : *Berzova* et *Paysage avec troupeau de moutons* (200 fl. le premier, 250 fl. le second).

Ce dernier fut vendu.

La bourse lui étant de nouveau accordée, le voici à Budapest pour

* Célèbre peintre hongrois, organisateur des Salons de Budapest à cette époque-là.

la toucher personnellement et où il prend l'engagement officiel de professer le dessin, après avoir été suivre l'école normale de dessin de Nuremberg. Son ami Jettel apprend cette nouvelle en Hollande, et il en est consterné. Comment? Il sera professeur de dessin? «Je me rejouis, cher ami — lui écrit-il — que tu puisses vivre maintenant tranquillement pour tes études, mais je serais très affligé si tes efforts aboutissaient à faire de toi un professeur de dessin. Ce ne serait vraiment pas un grand profit pour toi que de te donner à l'enseignement à Arad ou dans un autre trou quelconque. A cette condition-là, moi j'aurais jeté les 600 fl. au nez de l'éminent ministre. On ne fait pas œuvre utile si l'on reprend d'une main ce qu'on a donné de l'autre. Je souhaite et espère que tout cela n'est qu'une simple formalité; néanmoins, tâche de te bien informer, et fais-moi connaître le résultat.»

Nous ne connaissons pas la réponse de Paál, mais conformément à sa conception facile de la vie, il a certainement tranquillisé son ami, et même, avec l'argent qu'il a reçu, il court le rejoindre en Hollande.

Avant de se lancer dans l'inconnu, il va faire ses adieux aux siens. A la station de Berzova, il monte dans le train, le cœur gros. Sa mère, au dernier moment, en proie à une angoisse douloureuse, se jette à son cou et lui crie en sanglotant:

— Ne t'en va pas, mon fils, mon enfant chéri! Si tu t'en vas, je ne te reverrai plus jamais . . .

Lui, il la console.

— Non, non, répond la mère, nous ne nous reverrons plus jamais!

Toute la famille était là. Son père, son frère, sa sœur, qui, tous, essayèrent de consoler la pauvre mère en larmes. Elle avait cependant raison, elle, car, ils ne devaient plus se revoir sur terre. Mais il fallait que Ladislas de Paál partît; elle l'invitait, elle l'avait saisi, la vision cruelle: la renommée.

Il passa l'été à Beilen, puis il alla se fixer à Dusseldorf, chez Michel Munkácsy.

III.

LE JEUNE MAITRE.

Le voyage en Hollande eut une influence décisive sur son art. Son âme éprise de couleurs, dans ce pays de l'harmonie, trouva ses maîtres, et l'atmosphère vibrante, douce, aux effets atténués, cette atmosphère qu'on ne peut pas exprimer par le dessin, mais par un coloris observé et rendu avec une science sûre des valeurs de tons, en la fondant dans de grandes harmonies. C'est seulement alors qu'il comprit les maîtres de Barbizon qu'il avait rencontrés sur son chemin, à Munich, peut-être déjà à Vienne, et — comme jadis à Constable — ce furent les grands paysagistes hollandais qui lui apprirent l'amour de la nature simple.

Ce voyage d'études en Hollande — en compagnie de son ami intime Jettel — resta à jamais inoubliable devant ses yeux : le souvenir pe Hals à Haarlem, de Vermer à La Haye, de Rembrandt à Amsterdam, se grava dans son âme d'une façon indélébile. C'est avec une conception artistique forte, précise et nette qu'il se fixa à Dusseldorf, chez Munkácsy, qui le reçut à bras ouverts. A cette époque, Munkácsy est déjà le lauréat de la médaille d'or de Paris (avec son tableau : *Le dernier jour d'un condamné)*, l'enfant gâté de la société de Dusseldorf ; et Ladislas de Paál devient sont digne compagnon, avec son allure distinguée, avec la fraîcheur de son esprit et l'individualité de son art. Cet hiver-là, ils mirent positivement en fièvre la société de Dusseldorf, où l'on menait alors une vie joyeuse.

Aujourd'hui encore, le souvenir en est resté intact et vivant. Lorsque je fus l'été dernier à Dusseldorf, je pus causer avec beaucoup de personnes, parmi celles qui avaient passé de nombreuses heures agréables avec Munkácsy et de Paál. Ils étaient inséparables, l'un artiste-ouvrier, l'autre artiste-gentilhomme. Ladislas de Paál, le jeune homme élégant et noble, se lia vite d'amitié avec les officiers, qui ne tardèrent pas à

l'aimer pour sa démarche originale et ses aimables manières. Le caractère droit, le naturel joyeux, l'humour charmant du Sicule, sa fougue enflammée, son tempérament aux éclats subits, tout cela produisait un effet irrésistible aussi bien sur les hommes que sur les femmes. Même ses bizarreries plaisaient. Son atelier, dont le mobilier se composait de deux tréteaux, d'un divan usé et d'une chaise boiteuse, était rempli de moineaux, de corneilles et autres oiseaux. A quoi bon un atelier? Il est, lui, puissamment épris de la nature; lorsqu'il le peut, il sort l'étudier dehors, à l'air libre. «C'est là mon école, mon tout; je ne me sens bien que lorsque je puis m'abandonner à mes idées en respirant l'air frais», écrit-il à sa sœur.

Et il s'est approprié cette conception aussi sous l'influence de l'art hollandais et de l'art français auquel le premier sert de base. A Dusseldorf, ses camarades — les fidèles de la composition — tenaient cela pour de la pure folie, mais Ladislas de Paál ne s'en préoccupait pas.

Il considérait, lui, l'atelier comme un lieu propre à y élever des oiseaux et à amuser des amis; ils y ont passé en effet de longues heures gaies, au milieu d'amples et joyeuses libations, dont les voisins se souviennent encore aujourd'hui avec un léger frisson dans le dos...

C'est le jour de Noël de cette année qu'il fit la connaissance de la baronne De Marches — qui deviendra plus tard la femme de Munkácsy — à Brutenbacher-Hof, où de Paál et Munkácsy furent invités par l'intermédiaire d'un colonel de leur connaissance. A table, la baronne fut placée juste à côté de Paál, qui plus tard lui présenta Munkácsy, le «Monsieur Dernier-Jour», que l'on connaissait déjà de nom, de sorte que le soir au Mahlkasten ils s'amusèrent ensemble à ravir.

Ce fut bien là une Noël gaie; le carnaval ne le fut pas moins, ainsi que le printemps, qu'il passa dans les meilleures dispositions, gaîment, avec des officiers de ses amis, en montant à cheval, en faisant des excursions à Cologne. Il ignorait encore quels nuages chargés d'orage s'amoncelaient au-dessus de la maison paternelle.

Il ne se méfie de rien, il espère, il croit qu'on évitera la misère noire. Il écrit à sa sœur: «Je ne saurais te dire combien je voudrais que, jusqu'à ce que je parvienne au but où tendent mes efforts, papa pût faire marcher la maison, et pour qu'une plus grande calamité ne vous frappe pas, que vous ne tombiez pas dans un dénûment complet. S'il pouvait seulement se maintenir honnêtement un ou deux ans au plus, alors ce serait mon devoir le plus sacré de le délivrer de ses tourments». Un ou deux ans! Et son sort devra changer, alors que la

première impression laissée par ses œuvres, lorsqu'elles furent exposées chez le marchand d'objets d'art Conzen, ne fut pas précisément encourageante! Son pinceau large, libre, la simplicité de sa conception de la nature, son effort pour les effets intimes du coloris déplaisaient aux paysagistes de Dusseldorf.

Leur école, Achenbach en tête, conformément à l'esprit tapageur, bruyant de l'époque, cherchait, dans le sujet, les scènes où la nature apparait solennelle, en débauche, courroucée, et, dans la couleur, les effets criards, tranchants, aveuglants, tels des feux d'artifice, le tout avec une manière laborieusement minutieuse. De Paál ne pouvait plaire aux disciples d'Achenbach, comme ceux-ci ne plaisaient pas à Burger-Thoré, qui les juge par ce mot: «Devant ces froides images, le spectateur n'est pas plus ému que ne l'a été le peintre qui les a combinées». Emouvoir, parler à l'âme, voilà la mission du paysagiste moderne, laquelle ne peut s'accomplir que par la manifestation directe, profonde, intime de l'âme d'un poète. Une partie des paysagistes de Dusseldorf regardait les tableaux de Paál avec un sourire dédaigneux, le même avec lequel on accueillait les œuvres de Munkácsy avant son succès de Paris. Mais les artistes plus jeunes les avaient compris tous les deux. De Paál écrit à sa sœur: «Beaucoup n'aiment pas la tendance que je suis comme peintre, mais la plupart sont de mon côté, et cela m'encourage dans mes efforts.» Il se plonge dans de fortes études techniques, notamment dans l'observation des effets de couleur; la tendance qu'il suivra, il la connaît définitivement, il veut exprimer toute la poésie de son âme, il ne reste donc plus «qu'à nous approprier la force par laquelle nous pourrons exprimer d'une façon intelligible pour tous, nettement, la vision confuse qui est en nous sous une forme indécise».

Cette subjectivité est le trait dominant de sa personnalité, qui plus tard, lorsque la fortune aura cessé de lui sourire, l'amènera aux tableaux sauvages, passionnés et sombres. Pour l'instant, elle se manifeste uniquement dans le lyrisme de sa manière; par elle il sent et fait sentir directement la nature, son œuvre même en est empreinte. Il peint de vrais poèmes lyriques, exempts de tout détail épique, qui est la manière des peintres de Dusseldorf. Ce contraste, il l'a senti.

L'opinion générale à Dusseldorf ne l'a donc pas découragé, ses progrès sont visibles, il en a conscience; dans ses lettres à sa sœur, il exprime à plusieurs reprises sa confiance en lui-même, quoiqu'il ne manque jamais d'y souligner qu'il lui faut encore beaucoup étudier. Cependant sa conviction est confirmée par son premier grand succès.

En effet, S. J. Forbes, le Mécène anglais, vient au cours de l'été de 1871 à Dusseldorf. Il commande un tableau à Munkácsy et achète à bon prix le grand paysage de Paál, celui-là même dont ses camarades, aussi bien que la critique de Dusseldorf, parlaient sans enthousiasme.

A cette époque Forbes avait déjà commencé à faire une collection de paysages intimes, notamment des maîtres de Barbizon, et il avait une grande confiance en le talent de Paál.



G. DE PAÁL ET GLOTTER EN HOLLANDE.

Ce succès égaie l'âme de celui-ci d'autant plus qu'il reçoit de chez lui des nouvelles rassurantes : « A plus d'un point de vue, j'ai passé le printemps agréablement ; je sors souvent à cheval ou en voiture avec mes connaissances, et l'admirable nature ranimée m'offre une délicieuse distraction, réveille en moi de nouveaux désirs artistiques ; j'aspire à grandes bouffées l'air frais, et si, par hasard, c'est un de mes jours plus calmes où mes soucis sont relégués au fond de moi-même, je sens dans mes bras une force de titan, et il me tarde de l'assouvir sur un morceau de toile pour en calmer ma fièvre. Ceci est le bon et le mauvais côté de la carrière artistique : aujourd'hui notre imagination nous emmène au paradis, nous comble des plus riches trésors de la terre, et bientôt demain, dans la réalité, nous lutterons contre le plus petit obstacle, moitié dieu, moitié homme, avec toutes les faiblesses humaines. » Aveu intéressant, où se révèle l'âme de notre héros, son âme exaltée, sensible, avide de rêves, pleine d'espoir, de désir, de confiance, et qui — lorsque la vie l'aura réveillée — sera frappée d'une épreuve épouvantable.

Toutefois, il n'en est pas question en ce moment. Forbes a aimé l'homme aussi bien que son art (il en conserve encore fidèlement le souvenir) ; il l'invite à Londres, où précisément était exposé alors un de ses

tableaux. De Paál conçoit des projets audacieux à propos de ce voyage, il en attend son bonheur.

Il part donc avec Munkácsy et le consul anglais à Dusseldorf; il passe deux semaines à Londres en s'imprégnant d'impressions artistiques fraîches, ravi surtout de Hobbema et de Constable; à son retour il se met à la besogne avec de nouvelles forces. En août, il reçoit la visite de son ami viennois Béla Goldscheider, qui va entreprendre un voyage d'études sur l'histoire de l'art en Hollande, il le retient quelque temps, puis lui déclare qu'il l'accompagne. Ce fut là un beau voyage. «Nous vécûmes dans l'ombre de grandes traditions — écrit Goldscheider — la masse des chefs-d'œuvre à Amsterdam, à Haarlem, à Bruxelles, l'enivrante grandeur de la mer à Ostende, nulle part nous ne pûmes reprendre connaissance. Nous ne nous réveillâmes qu'à Amsterdam, mais alors ce fut un réveil plein de désappointement. En effet, lorsque nous y arrivâmes devant un hôtel élégant, au moment de payer le cocher, nous nous aperçûmes avec tristesse que ni l'un ni l'autre n'avait le sou...» Deux jours de demandes télégraphiques à droite et à gauche, sans résultat. Ils finirent heureusement par rencontrer un Hongrois de leur connaissance, et comme personne ne sut jamais refuser quelque chose à de Paál, ils furent sauvés. Ils pouvaient continuer leur route.



5. LADISLAS DE PAÁL EN TRAVESTI

En souvenir de ce voyage, ils se firent photographier; ils sont représentés en train de jouer aux échecs, de Paál allumant son cigare à celui de son ami, dans un geste d'une absolue insouciance juvénile. (Fig. 6.)

L'été tirait à sa fin, la terre brûlait sous les pieds de Paál à Dusseldorf, il aspirait à la nature libre, surtout à Beilen, où l'année précédente il avait travaillé avec tant de succès. Dans l'espoir de recevoir de



7. SOIRÉE MUSICALE CHEZ BARTH (DUSSELDORF)

nouveau la bourse, il partit donc seul, en se donnant totalement à ses études. Il fut très satisfait de ce voyage, dont il rapporta de nombreux croquis, et où il avait pu se plonger dans l'étude de la nature.

A Beilen aussi on l'aima beaucoup ; le bourgmestre, le curé, le médecin l'écoutaient avec plaisir lorsqu'il leur parlait de son pays lointain. Ce n'est qu'en novembre qu'il retourna à Dusseldorf, où il habita de nouveau avec Munkácsy. Ayant reçu entre temps la bourse, il se remit à mener une vie joyeuse, insouciante, mais laborieuse, au milieu de ses camarades et de la bonne société. Passionné pour la musique, il fréquente assidûment les soirées musicales de son ami Gustave Bartel, le professeur de musique (Fig. 7), va aux bals donnés chez des particuliers, aux festivals de Cologne, il prend part aux soirées costumées du Mahlkasten (Fig. 8); plus d'une fois, avec Munkácsy, il exhale sa tristesse jusqu'à l'aube à côté d'une musique de tziganes ; il écrit à sa sœur sur un ton d'enjouement presque inaccoutumé (15 février 1872) : «On me reçoit volontiers dans les sociétés ; on m'a surnommé *Allerweltkurmacher* (qui fait la cour à tout le monde), ce qui n'est pas précisément trop flatteur pour ma constance, mais cela sert souvent à ce que je sois reçu partout avec plaisir; si au moins quelque jolie jeune fille allemande pouvait me plaire, tout est possible, pour que j'amenasse chez nous une femme allemande, qui ouvrirait de grands yeux en voyant des oies et des dindes vivantes !» En ce temps là, il avait une grande confiance en son avenir, en ses rêves qui le consolaient et qu'il lui était impossible d'écarter. «Comment pourrais-je les chasser, puisque je devrais alors cesser d'avoir confiance en moi-même !»

Ces dispositions enjouées devinrent subitement mélancoliques. Munkácsy le quitte, et s'en va à Paris. Mais il ne peut pas vivre sans de Paál ; au printemps, il vient le visiter souvent, il l'invite chez lui à Paris ; mais de Paál, criblé de dettes — rien que pour des fleurs, il doit plus de cent thalers — ne peut bouger. Cependant, au mois de mars, il écrit à sa sœur : «J'ai acquis de nouveau la conviction que l'amitié n'est pas un vain mot, *quelqu'un* a fait pour moi un tel sacrifice, dont rarement on voit l'exemple de nos jours.» Ce quelqu'un, c'était Munkácsy. Et c'est ainsi qu'on vit de Paál chez ce dernier, à Paris, en mai 1872.

IV.

LE MAITRE EN FRANCE.

Emporté par une vie grouillante et alerte, Paris l'a complètement ravi. Les boulevards étaient plantés de nouveaux arbres, des palais s'élevaient à la place des maisons démolies pendant la Commune ; la grande ville avait repris sa vie printanière. Les musées, le salon, inauguré à cette époque, émerveillèrent de Paál. Grisé par les œuvres de Daubigny, Troyon, Corot, Chintreuil, il sentit s'éveiller en son âme des aspirations et des sensations de force. «En regardant les œuvres sublimes, écrit-il à sa sœur, je me sens capable de prendre un jour, au moins approximativement, une place digne à côté d'eux. . . Certes il faut que je travaille encore beaucoup, énormément, mais je m'y sens disposé, car l'avenir avec son image, sinon superbe, au moins assez beau, me donne des forces pour la lutte».

Sur l'invitation du baron De Marches, il passe avec Munkácsy l'été chez lui, à Colpach, où il vit béatement dans un *farniente* délicieux. Il ne travaille pas du tout, il jouit des voluptés réconfortantes de la vie de grand seigneur. Son esprit n'en est pas moins préoccupé de projets artistiques. Il ne songe pas encore alors à s'établir définitivement à Paris ; mais sur la demande de Munkácsy, il renonce à son idée de retourner à Dusseldorf, et il reste à Paris. C'est là qu'il achève son tableau intitulé *Une route sous bois*, qu'il envoie à l'Exposition universelle de 1873, à Vienne, où il gagne une médaille. Ce succès redouble ses forces et sa confiance en lui-même. Il s'empresse de faire part de la bonne nouvelle à sa mère, et c'est dans des dispositions d'esprit aussi favorables qu'il s'installe avec Munkácsy à Barbizon, dans la forêt de Fontainebleau.

Il eut tout à coup la sensation de se trouver dans la forêt d'Odvos : même végétation, mêmes rochers nus, même murmure des feuilles, même merveilleux couchers de soleil, même rayonnement argenté de la lune. Toutes les essences d'arbre y étaient représentées par des spécimens

magnifiques, des variétés admirables ; c'étaient de majestueuses parties de roc, des taillis paisibles et idylliques, puis, de ci de là, des miroitements de petits étangs réflétant le ciel et la terre. Éparpillés tout autour de petites villes, des villages, tels que : Melun, Moret, By, chacun avec une colonie de peintres, et surtout Barbizon, où Millet, Rousseau, Dupré, Diaz, Corot créèrent leurs œuvres immortelles.

A cette époque-là, parmi les grands maîtres, seul Millet vivait encore à Barbizon ; il y devait mourir un an et demi plus tard, (20 janvier 1875). Une nouvelle colonie de peintres y vit le jour, composée en grande partie d'étrangers, parmi lesquels de Paál rencontra ses anciens camarades viennois Ribarz et Jettel, qui lui firent faire connaissance, ainsi qu'à Munkácsy, avec toute la colonie, avec Liebermann et autres jeunes peintres, parmi lesquels de Paál ne tardera pas de se faire un nom. Ce fut une année de labeur gaie, passée dans une bonne humeur générale, joyeusement, au milieu des amis. (Fig. 9.) L'année suivante, Munkácsy se marie et naturellement la vie commune prend fin. Dès le printemps, Paál s'en va à Barbizon, y travaille assidument. Il débutera au Salon de cette année-là avec sa toile intitulée *Effet d'automne après une pluie*. Cette année fut une victoire pour Daubigny, mais la critique se plaint que la masse des paysagistes se contente d'imiter les grands maîtres, «sans se préoccuper des beautés nouvelles et originales que chacun d'eux pourrait tirer encore» (Castagnary). Paál n'eut pas de chance : parmi ces centaines de paysagistes, il resta inaperçu. Mais ses camarades l'apprécièrent, et cela suffit pour l'instant à le calmer.

Il ne perdit pas sa confiance en lui. Il tint tête aux coups de la destinée avec la certitude en soi du vrai talent, quoiqu'il cachât au fond de son âme une ambition immense, le désir d'apprendre et de réussir, ce qui du reste entretint sa personnalité sensible dans un état permanent de surexcitation.

Il se remit donc au travail. Un an après, il attirait sur lui un peu l'attention avec son tableau intitulé *Lever de lune*. Paul Leroy écrit de lui (*L'Art*, 1875. II. 271) : «Lever de lune, par Ladislas de Paál — un nom dont on fera bien de se souvenir — est un tableau étrange, d'un dessin énergique, plein de poésie, mais de poésie qui sent un peu son mélodrame. M. de Paál habite à Barbizon ; c'est dans la forêt de Fontainebleau qu'il aura vu apparaître ainsi la lune au fond de quelque sombre allée.» C'est tout, mais pour un début, c'est assez. Au moins on l'a remarqué, et, précisément, dans le journal artistique le plus important de l'époque. Il était content de son sort, il réussit à vendre

quelques toiles; il rencontra même un marchand du tableaux qui lui prêta quelques centaines de francs pour le voyage d'études qu'il projetait en Bretagne, afin de se rafraîchir avec de nouveaux sujets. «Si cela va ainsi, je puis dire que s'il ne pleut pas, au moins il tombe des gouttes, mais la belle espérance ne peut pas encore me rendre présomptueux; aussi dois-je prendre garde à moi et travailler comme jamais je ne l'ai fait jusqu'ici.» Et il travailla en effet avec acharnement; il s'en alla en Bretagne, puis à Barbizon, avec l'intention d'ouvrir à l'automne un atelier à Paris.



PORTRAIT DE LADISLAS DE PAÁL.

Les nouvelles de plus en plus tristes reçues de chez lui vinrent le troubler douloureusement de cet état d'esprit. Là-bas tout s'écroule, tout menace ruine. L'espoir s'envola qui lui faisait croire que son père pourrait d'une façon ou d'une autre faire tenir le ménage debout.

Les coups se succédèrent l'un après l'autre; comme son père n'avait pas assuré personnellement le service postal, mais en avait chargé des tiers, parfois des gens ne méritant aucune confiance, il finit par perdre en 1875 ce dernier refuge et dut s'en aller à Arad, tandis que sa femme se rendait à Rév-Komárom, chez sa fille, qui y remplissait les fonctions de receveuse de postes; mais la pauvre femme mourut dans la même année. Positivement, elle ne revit plus Ladislas! Son père alla vivre ensuite chez son autre fils, Jules, à Arad, où il mourut aussi le 8 septembre 1876.

Tous ces événements affectèrent profondément de Paál. Combien il aurait voulu soutenir les siens! Dans toutes ses lettres il se plaint de sa misère, il exprime sa douleur de ne pouvoir venir au secours de tous. Il fait ce qu'il peut, mais il est sans cesse tourmenté de ne pouvoir faire davantage. Il eût sacrifié pour eux chaque goutte de son sang. Il était inquiet dès qu'il manquait de nouvelles de la maison, et sa pauvreté pesait d'un grand poids sur son moral.

L'humeur de Paál se rembrunit de plus en plus : à mesure que les mois s'écoulent et que les années succèdent aux années, ses angoisses et son désespoir augmentent. Avec l'inquiétude de son sang sicule et sa sensibilité délicate, il sentit profondément le poids de la lutte sans succès. Les lourds soucis ont peu à peu détruit sa force de volonté, mais surtout ce poison mortel qui déjà se cachait dans son organisme a commencé sa meurtrière influence. Son allégresse, son désir de produire, ses moments d'extase pour la création, il les a changés en une sentiment d'horreur désespérée du travail et d'apathique impuissance. Tour à tour, il croyait et il renonçait, il souriait et il sanglotait. Les minutes sombres devenaient de plus en plus fréquentes. En décembre 1876, il écrit à son frère : «Je ne comprends pas votre silence, j'attends avec impatience de vos nouvelles ; que vous arrive-t-il ? Qu'y a-t-il avec Berthe ? Les trois lettres que je lui ai écrites sont restées sans réponse. Je t'en supplie, écris-moi de suite, car l'inquiétude me tue !»

Il remporte son premier succès important au salon de 1876, avec sa *Mare aux grenouilles : forêt de Fontainebleau*, que Leroy (dans *l'Art*) non seulement comble d'éloges, mais dont encore il publie le croquis original au crayon. «M. L. de Paál — écrit il — bien qu'il soit paysagiste, pourrait aisément passer pour un élève de son compatriote M. de Munkácsy (!). Sa «Mare aux grenouilles» nous *montre sous un aspect nouveau* cette belle forêt de Fontainebleau, que nos artistes aimaient tant autrefois et qu'ils délaissent aujourd'hui. M. de Paál se préoccupe avant tout des oppositions de lumière et d'ombre ; et son tableau est remarquable par la vigueur de l'effet.» Son sens du coloris est remarqué aussi par ses camarades, mais le succès matériel n'est pas en proportion du succès moral. Il travaille beaucoup, mais, victime de la fatalité, il est abandonné par la chance au moment même où il aimerait non seulement pourvoir à ses propres besoins, mais aussi venir en aide aux siens ; son Mécène de Londres ne donne plus depuis longtemps de ses nouvelles, et les marchands de tableaux de Paris lui tournent le dos, en laissant le pauvre en proie aux plus noirs soucis. Il cacha, paraît-il, la vérité à Munkácsy, soit que, la situation de celui-ci ayant changé, il n'eut pas l'occasion de lui ouvrir son cœur, soit que l'amour propre le retînt de tracasser sans cesse son ami avec des demandes d'argent, quoique Munkácsy occupat déjà à cette époque un rang brillant ; toujours est-il que la situation de Paál était alors désespérée. Il écrit à son père : «A aucun moment de ma vie je n'ai vécu dans des conditions aussi pénibles. Depuis que je suis peintre, je n'ai jamais été

dans un état aussi misérable ; voilà plusieurs mois que je ne gagne rien, absolument rien !» Pendant des mois, il ne peut rien vendre, quoiqu'il passe toute l'année 1877 à travailler et se présente même au Salon avec ses toiles intitulées : *Route de Paris dans la forêt de Fontainebleau* et *Parmi les arbres.*

A cette époque-là, il était tellement désespéré que ses amis mêmes s'en effrayèrent. Au joyeux bohème de jadis se substitua un homme chagrin et mécontent.

Son portrait peint par Munkácsy date de cette époque (Fig. 10). Qu' est-devenu le gentilhomme de Dusseldorf ? Fixée sur la toile par de brusques, larges et hardis coups de pinceau, nous voyons la tête aux traits fins, à la barbe longue, aux yeux caves, au visage allongé d'un homme malade, courbé, brisé, comme si un spectre se dressait devant nous, illuminé par des éclairs. Dans son regard profond nous lisons presque ses soucis poignants, l'homme dépouillé de ses illusions, le rêveur tourmenté par les associations d'images enfiévrées de son cerveau en ruine. Cependant les revers de fortune le torturaient toujours. Il ne reçut même pas la «mention honorable» qu'il attendait ; ses tableaux étaient mal placés au Salon, la critique ne voulut pas les remarquer ; les marchands de tableaux se mirent à l'écorcher d'autant plus aisément qu'en matière d'affaires il était complètement ignorant ; il vivait au milieu de grands embarras d'argent, il luttait, se débattait pour gagner son pain quotidien.

Pendant ce temps, il continuait à travailler parmi les arbres de Barbizon avec un enthousiasme qui décroissait graduellement ; il mettait toute la force passionnée de son âme dans des coins de forêts, dans des jeux de lumière, et il rentrait le soir, harassé de fatigue, à son logement délabré. Un jour de 1877 il y fut victime d'un accident : il heurta de la tête un tuyau de gaz placé au dessus de sa table de toilette, et le choc fut si violent qu'il tomba inanimé. Ce n'est que le lendemain matin que sa femme de ménage, entrant dans sa chambre, le trouva étendu par terre le crane ensanglanté, elle lui fit reprendre ses sens. Sa blessure guérit, mais l'effet de la commotion cérébrale qu'il avait ressentie devait persister. Sa dernière lettre à sa sœur est datée du 28 décembre : «Ma chère Berthe, sois tranquille, — lui écrit-il — dans quelques jours je t'écrirai tout, fais-moi savoir où tu seras. Actuellement j'ai beaucoup d'affaires et aussi de désagréments. J'ai besoin d'un peu de repos — ne t'inquiète pas à mon sujet ; s'il y a une erreur dans la lettre, je la pardonne de tout mon cœur, et je serai toujours

ton frère affectionné qui, autant qu'il dépend de lui, viendra à ton aide. Adieu ! »

Mais le sort de sa sœur ne s'améliora pas, la tristesse ne s'en alla pas de la maison ; et de savoir son impuissance, Paál se surexcitait de façon extraordinaire.

Sa sensibilité s'aiguisa jusqu'au dernier degré par un travail incessant, par son perpétuel ensevelissement dans une affectivité morbide, par des accès furieux de mauvaise humeur. Il perdit ainsi sa force de volonté, qui, seule, eut pu maintenir l'équilibre de son âme, et il subit l'influence non pas de sa raison, mais du caprice de ses facultés sensitives qu'il fut désormais incapable de refréner. Tout cela contribua à ce que le poison s'infiltrât dans son cerveau, et, au printemps de 1878, il fallut le transporter dans une maison de santé.

Sa maladie dura très longtemps. Dans l'intervalle, à l'Exposition universelle de 1878 de Paris, on a pu voir son tableau *Forêt de Fontainebleau* qui obtint la troisième médaille, mais lui n'en eut pas connaisance.

La critique française le compara à Rousseau, avec qui, en effet, il eut plus d'un trait commun au point de vue du sentiment ; mais c'est à tort que Paul Lafort écrit de lui (dans la *Gazette des Beaux-Arts*) «M. de Paál est un amoureux de Rousseau, et sa forêt de Fontainebleau, avec son effet mystérieux de lune, emprunte quelque chose au peintre des givres, quelque chose de sa pénétrante poésie». Ladislas de Paál avait déjà alors posé la base de sa personnalité, mais il ne pouvait naturellement plus la développer jusqu'à la rendre entière. Il dépérissait entre les murs d'un hôpital avec un cerveau s'obscurcissant davantage de jour en jour.

De temps à autre, Munkácsy donnait des nouvelles de l'état de son ami à sa sœur, mais d'un cœur de plus en plus désespéré. Voici l'une de ces lettres :

« *Madame, je m'empresse de vous répondre, d'autant plus que je ne sais pas depuis combien de temps vous attendez sur votre cher frère quelques renseignements que lui-même, hélas ! n'est pas en situation de vous donner personnellement. Je ne saurais en ce moment émettre une opinion définitive sur son état, n'osant ni vous laisser trop d'illusion, ni vous enlever tout espoir.*

J'essaierai donc de vous dire les choses telles quelles, avec la douleur et la sincère compassion qu'éveille en moi l'état de mon malheureux et cher ami.

Selon les médecins, le pauvre Ladislas est atteint d'un ramollissement du cerveau. Pour être franc, moi qui ne l'ai jamais perdu de vue, j'ai remarqué chez lui depuis longtemps un changement d'humeur et j'avais toujours cru que cela provenait de ses nombreux soucis et du triste état de ses conditions de fortune; néanmoins à l'occasion d'une correspondance échangée avec lui l'été dernier, je fus particulièrement surpris de ses lettres illisibles et inintelligibles: je finis par me dire que c'était parce qu'il les avait écrites à la hâte. Cependant lorsque, à son retour à Paris en automne, je me suis rencontré avec lui, son état me préoccupa sérieusement, quoique lui ne se fût plaint de rien, sauf de vertiges périodiques pendant lesquels son élocution devenait difficile. Depuis, le mal s'accrut à tel point qu'en ces derniers temps il perdit souvent complètement la parole; et, en général il est à peine capable de prononcer une phrase qui se tienne . . .

Vous pouvez vous imaginer, madame, quelle tristesse, quelle angoisse j'éprouve à voir dans un tel état le cher ami, avec qui je vis pour ainsi dire depuis si longtemps ensemble? Ces derniers temps, il a passé quelques jours chez moi, mais sur le conseil du médecin, il est allé dans un établissement aux environs de Paris (à Charenton), où il fait surtout une cure d'air, car, pour lui, il n'existe pas d'autre moyen thérapeutique si ce n'est une vie de repos, exempte de tous soucis. Lui cependant n'a pas conscience de son état, et je crois que cela aurait un bon effet sur lui de recevoir de vous quelque bonne nouvelle, car il se tourmente beaucoup de n'avoir pu envoyer les 150 fl. demandés récemment par son père. Je vous avoue que je ne lui ai pas remis votre dernière lettre ainsi que celle de son père, pensant que leur contenu déterminerait chez lui de nouvelles crises, ce qui serait certainement arrivé; aussi je vous demande pardon d'avoir cru devoir agir ainsi.

J'imagine le coup que vous porteront mes lignes, mais ne perdons pas confiance; espérons qu'avec l'aide de Dieu tout danger disparaîtra; je vous préviens cependant que la maladie aura une longue durée. Ne vous inquiétez pas de son entretien; nous, ses bons amis, y pourvoirons de notre mieux.

Il est peut-être inutile que j'ajoute l'émotion que me cause cette situation qui me prive pour un temps indéterminé de mon meilleur ami. Je ne manquerai pas de vous tenir au courant de l'état de

Ladislas, et je souhaite du fond du cœur pouvoir vous en donner le plus tôt possible de bonnes nouvelles.

Veuillez agréer, etc.»

En décembre de la même année, il est obligé d'envoyer des renseignements plus tristes encore. «La maladie — écrit-il — suit un cours très rapide, et pour être franc, la semaine dernière il a passé par une telle crise que nous avons cru que c'était la fin. Maintenant un mieux relatif s'est déclaré, mais, selon les médecins, il ne durera pas . . . En ce moment-ci, il a sa connaissance, mais il est absolument incapable d'écrire ou de lire, et en général de tout travail intellectuel. Aussi j'estime qu'il est tout à fait inutile que vous lui écriviez, du reste il a tout ce qu'il faut pour ses besoins.»

Les souffrances durèrent deux mois encore. Il succomba le 3 mars 1879.

. . . Et voilà une vie brisée! La nature l'avait doué de tout ce qui eût pu le rendre un grand artiste d'universelle renommée: d'un cœur sensible, de sentiments puissants, d'une riche imagination, d'un amour exalté du travail, d'une force de volonté tenace; mais ce qu'elle avait donné de la main droite, elle l'avait empoisonné de la gauche. Sa sensibilité, sa susceptibilité originelle, sa disposition pour les affectivités extrêmes, précipitèrent sa ruine physique. Et il est tombé juste au moment où il commençait la série de ses immortelles créations. Son triste sort eut aussi pour cause la lenteur du réveil national, qui l'a chassé loin du sol natal, à l'étranger, où, abandonné à lui-même, sans soutien, il dut lutter dans des conditions les plus hostiles à un peintre-paysagiste. Mais le cercle étroit de ses amis sut bien ce qu'il perdait. Ses funérailles furent un hommage rendu à son génie.

Le cercueil, enseveli sous les fleurs, fut placé dans le vestibule de la maison de santé de Charenton. Ses amis jetèrent sur lui un dernier regard. C'était une belle figure de mort. Sous le baiser de la mort, les rides profondes que les traces avaient creusées autour de son front, avaient disparu; celui-ci était devenu lisse comme la mer au repos, on eut cru voir un sourire planer sur ses lèvres; ses paupières fermées prêtaient à ses traits le calme définitif si ardemment désiré. Les amis avaient le visage assombri par le deuil, Munkácsy tomba sans connaissance . . .

Et de Paál fut enterré . . .

SON IMAGINATION

Tel l'homme, tel son art.

L'homme également change avec le temps. Il ne peut se soustraire à l'influence du milieu. Cette influence, il n'en a pas conscience ; elle est lente, graduelle, mais non moins incontestable. Elle modifie sa conception, élargit son champ d'idées, enrichit ses observations, mais ses propriétés ataviques restent telles quelles ; il ne peut fondre en lui que ce qui a une certaine affinité avec son âme, ce qui a une parenté avec elle, ce qui correspond à son tempérament.

C'est ce que nous voyons chez Ladislas de Paál. Cet homme est toute sensibilité, tout lyrisme. Ce qui depuis son enfance l'intéresse dans la nature, c'est le paysage que son état d'âme anime, que son imagination vivifie comme par une magie.

Comme homme aussi, il fut l'analyste des nuances fines, des sensations subtiles, des tonalités délicates. Il conforma le monde à ses rêves ; pour lui la nature n'existait qu'en tant qu'il trouvait en elle des images conformes à ses rêves. Car l'imagination est un don inné, nous héritons de ses particularités toutes prêtes, toutes formées, nous pouvons les enrichir, les rendre plus fécondes, mais aucun milieu ne saurait les développer, les transformer. Chez Ladislas de Paál, le mécanisme de son imagination l'a amené à rêver des visions passionnantes, des paysages d'un effet effrayant, même dans sa lucidité. Cela s'enracina dans son individualité, était lié à son physique, à son cœur sensible, à sa susceptibilité morbide, à sa façon particulière de voir les choses. Et tout cela trouve son explication dans sa source originelle, dans son sang de sicule, qui se manifesta chez lui par des variations individuelles proprement dites : dans son lyrisme exagéré, dans sa sensibilité exaltée. On comprend donc que, pour exprimer sa pensée, il ait trouvé la forme la plus propre dans le genre le plus lyrique de l'art de la peinture : c'est-à-dire dans le paysage.

Mais pour la trouver, quel effort il a dû faire ! Car, de l'image intérieure jusqu'à l'expression de cette image, la route est longue. Il a fallu d'abord qu'il fît l'apprentissage du métier, qu'il se l'appropriât bien, afin de pouvoir fondre ses propres visions dans une forme correspondante, aussi originale que possible. Ce n'est qu'ensuite que s'opéra chez lui la fusion du sentiment et de la forme, de l'image et de l'expression, pour que son imagination pût se mouvoir au milieu des couleurs et des formes librement, sans entraves.

Plus un artiste est grand, plus grande est l'originalité de son imagination. A quoi cela tient-il? A ce qu'il rencontra dans la nature des beautés nouvelles conformes à ses propres sentiments, qu'il jeta sur la nature une lumière nouvelle, comme l'exigea Constable, en mettant en relief des harmonies telles qu'un autre artiste, ayant une autre sentimentalité, une autre tempérament, une autre disposition, n'a pas pu les voir avant lui. Cette nouvelle harmonie, ce nouvel idéal de beauté — qui réside chez le peintre tantôt dans un nouveau choix de sa gamme, tantôt dans le nouvel arrangement d'un groupe ou bien dans la mise en valeur d'un nouvel effet de lumière, et pour lesquels il a fallu aussi chercher de nouveaux moyens d'expression afin de les rendre sensibles,— cette nouvelle harmonie, d'autres aussi en furent lentement pénétrés, la ressentirent profondément, avec la même exaltation, et le monde s'enrichit d'une nouvelle beauté. Nous la devons à l'imagination originale de l'artiste. Image intérieure et forme d'expression — nous le voyons — se fondent en un tout dans l'imagination de l'artiste.

Cependant si, en analysant l'imagination de Ladislas de Paál, nous en examinons tout d'abord le procédé psychologique et seulement ensuite séparément les formes expressives, nous commettons un acte arbitraire ; mais nous le faisons en vue de bien mettre en lumière cette question et afin d'en opérer une analyse détaillée.

I.

L'imagination de l'artiste, le mécanisme de son imagination ! . . . Il semble qu'il s'agisse d'une certaine notion métaphysique, que nous parlions d'un «talent» spécial, qui fût la propriété, l'héritage, la force des seuls artistes. Il n'en est rien. Le procédé psychologique de l'imagination d'artiste est une propriété commune à nous tous, dont le mode de fonctionnement est soumis aux mêmes lois, ne subissant que des variations déterminées par l'individu. Cela dépend de nos sens, de nos

dispositions, de nos tempéraments ; pour en examiner le mécanisme, imitons l'horloger, démontons-en les parties constitutives.

La faculté d'observation de l'artiste, telle une pompe en fonction perpétuelle, cueille sans cesse ses impressions. Son organisme délicat, avec une prédilection pour certaines impressions et une susceptibilité permanente, collectionne, accumule, unit en lui les images du monde extérieur. Ces fortes observations, emmagasinées dans l'âme, se tiennent prêtes à tout instant à être appelées au premier plan de la conscience. Plus l'âme de l'artiste est riche en images observées, plus sera facile le déploiement libre de son imagination. Cependant l'artiste ne recueille pas ses images en bloc, mais dans un certain sens seulement, pour lequel sa tendance se manifeste déjà dès sa prime jeunesse. Nous savons que Ladislas de Paál se fit remarquer pour ses dispositions pour le dessin dès l'âge de 15 ans ; il en résulte qu'il commença de bonne heure à observer les formes et les couleurs, à recueillir les fortes intuitions de la ligne et de la couleur. Et tandis qu'au début ses facultés sensitives s'inspirent d'une façon égale d'images poétiques, de tons et d'imitation mimique, plus tard, il concentrera toutes ses forces à recueillir uniquement les images visuelles. Un désir intime le contraignit à se plonger dans l'énigme des phénomènes, à observer leur vie mystérieuse, à enrichir son champ d'intuition, et à créer ainsi en son âme un nouveau monde, où il fut heureux, souffrit, et éprouva de grandes sensations. Sa curiosité ne se lassa jamais, non plus que son attention ; il entra toujours en possession de secrets nouveaux qui l'incitèrent à recueillir de nouvelles observations. L'exercice dans une seule direction développa ses facultés visuelles ; se trouvant en communication immédiate avec la nature, il a pu en connaître les phénomènes. De cette façon, sa mémoire visuelle se fortifia, son âme se remplit d'images, qu'il ne cessa de recueillir, et de rafraîchir par une observation continuelle, par des exercices exécutés en pleine nature. Nous savons que, depuis ses voyages de jeunesse, où il n'a jamais oublié son cahier de dessin, jusqu'à ses études de Ramsau, puis à ses séjours à Beilen, plus tard à Barbizon et en Bretagne, il resta en communication perpétuelle avec la nature. Plus d'une fois il se plaint dans ses lettres que ses conditions d'existence le privent pour un temps prolongé de ses études de la nature. Alors il est pris d'une langueur fiévreuse, d'une envie nerveuse, irritée, pour l'observation de la nature, pour l'exercice de sa mémoire, pour la collection d'images mentales. Au cours de l'été de 1875, il écrit à sa sœur, qu'il part pour un voyage d'études : « Voilà

longtemps déjà que je n'ai peint d'après nature, et cela commence à se voir dans mes tableaux; aussi, en laissant tout de côté, je dois m'efforcer de rafraîchir ma mémoire de sujets neufs et de progresser avec de nouvelles études.» Il ne se sent vraiment dans son élément que dehors, à l'air libre, en communication, en liaison directe avec la source inspiratrice. Le jeu délicat des couleurs et des lignes le trouble profondément, même quand son pinceau est au repos; car ses yeux travaillent, son cerveau brûle, amoncelle dans sa mémoire d'innombrables observations. Il compare, il feuillette, tantôt dans le livre de la nature, les valeurs merveilleusement harmonieuses des nuances au coucher du soleil, des demi-teintes transparentes, tantôt il analyse, décompose les nuances, les finesses du clair-obscur, caresse les modulations des lignes, il suit, plongé dans son rêve, avec une admiration exaltée, les lambeaux de nuages qui s'effilochent dans l'air. Ces longues et silencieuses extases afinent la force de pénétration de son regard, lorsqu'il s'enfonce dans le brouillard ou qu'il s'oriente dans les ténèbres . . .

Ladislas de Paál s'efforça de développer au même degré sa mémoire des couleurs et sa mémoire des formes; il n'était pas content de la seconde, et il s'est plaint souvent à Louis Bruck, durent son séjour à Paris, qu'il se sentait faible pour le dessin, quoique à l'époque où il fréquentait l'école de Vienne son professeur eût fait avec lui presque exclusivement des études de formes. Mais sa mémoire des couleurs était riche. Lors de son voyage d'études en Hollande, il s'adonna complétement à l'observation des effets de coloris; rompant avec les traditions de Vienne, il ne fit pas d'esquisse sur la toile, mais il recueillit ses images mentales de couleur dehors, au plein air, en peignant directement sur la toile. A cette époque-là, seul Daubigny avait l'habitude de peindre d'après nature; Corot, George Michel ne faisaient que des traits; Dupré, Millet et Rousseau se bornaient seulement à dessiner d'après nature, sans parler des anciens paysagistes, parmi lesquels Nicolas Poussin et Claude Lorrain faisaient aussi uniquement des dessins d'après nature, en se fiant, lorsqu'ils peignaient, uniquement à leur mémoire des couleurs. Il n'y a que Gaspard Poussin dont on dit qu'il se livrait quelquefois à des exercices de peinture en plein air. Félibien raconte de lui que «c'était dans ses retraites et promenades solitaires qu'il faisait de légères esquisses des choses qu'il rencontrait propres, soit pour le paysage, soit pour des compositions d'histoire.» Sandrart dit d'Elsheimer qu'il passait des journées entières à des observations profondes devant de beaux arbres,

et il gravait leurs grandes formes longtemps dans sa mémoire, jusqu'à ce qu'il pût les voir aussi clairement, les yeux fermés. La plupart des vrais artistes sont infatigables à recueillir des images mentales. Nous lisons à propos de Puvis de Chavannes: «Le matin et le soir, pendant la longue course à pied qu'il fait, presque chaque jour, pour se rendre de son atelier de la place Pigalle à celui de Neuilly — 5 kilomètres et demi à vol d'oiseau — il médite et travaille mentalement. Il dessine des yeux. Le ciel, l'atmosphère, les parcs, les jardins, les arbres, les maisons et les passants lui sont une inépuisable matière à observations de groupes, de gestes, d'attitudes, de lignes, de lumières et de couleurs . . .» (Vachon.) Bœcklin pendant des heures entières restait couché dans l'herbe, sans ouvrir la bouche, occupé à emmagasiner des images de couleurs. D'ordinaire cependant, notre mémoire des formes est plus riche que notre mémoire des couleurs, et l'artiste a infiniment plus besoin de s'exercer aux images mentales de couleur s'il veut que sa fantaisie puisse créer en combinant de vraies images. En travaillant exclusivement, en effets d'après des images mentales, nous ne saurions rendre des effets réels. L'image mentale n'est pas aussi vivante que l'observation directe, elle simplifie les choses, diminue ou exagère les traits caractéristiques. Aussi est-il nécessaire de retourner sans cesse à la nature, afin de surveiller ses impressions et de les fortifier en les rajeunissant.

Parmi les œuvres de jeunesse de Paál nous en connaissons une qui représente un coucher de soleil aux bords de la Maros (Fig. 2). Toutes les vibrations du crépuscule qui s'effacent et se fondent, flottent déjà dans cette œuvre, quoiqu'elles y soient jetées d'une main peu sûre. Il est vrai que la perspective laisse à désirer, le premier plan s'affaisse presque, les deux pâtres qui attisent le feu sont plantés là au petit bonheur, les points lumineux de la Maros sont erronés, mais qu'est-ce que tout cela, s'il y a la nuance vert-bleutée du ciel crépusculaire dans laquelle se fond l'arrière-plan?

Ces fautes s'expliquent moins par son manque de doigté que par le fait de ses images d'observation effacées, incertaines, rudimentaires, et en conséquence par le manque de vigueur du sentiment et de l'intensité des images intérieures. C'est là le trait caractéristique des dessins de l'enfance. Aussi, s'efforça-t-il passionnément plus tard de combler cette lacune, et, par la suite, il put mettre à la disposition de son imagination de riches images mentales dues à l'observation.

Mais ses images mentales aussi sont très différentes les unes des

autres. Elles diffèrent par les sujets autant que par les formes. Chaque coin de nature ne laissa pas dans sa mémoire des traces durables; telles les montagnes du Tyrol, quoiqu'il en fût passionnément épris au temps de ses études à Ramsau, et aussi la mer, malgré qu'il en eût été émerveillé lors de son arrivée à Ostende. «A la vue de la côte, j'ai failli me prosterner devant le majestueux spectacle qui s'offrait à moi! Le soleil disparaissait précisément sous l'horizon, et ses rayons jetaient une lueur dorée sur l'immensité de l'élément. Je ne puis pas décrire ce que j'ai ressenti . . . La mer, avec l'ondoiement perpétuel de ses flots, fit sur moi une impression inexprimable.» Seulement, c'était là pour lui comme un miracle extraordinaire, incompréhensible. Il se trouvait dans un monde étranger, il ne pouvait le rattacher en quelque sorte organiquement aux images mentales de sa jeunesse. Nous pouvons observer souvent ce phénomène, et justement chez les peintres qui recueillent leurs impressions les plus précieuses au temps de leur jeunesse. Chateaubriand a dit: «La majeure partie du génie est formée de souvenirs. Les plus belles pages sont celles où nous exprimons les sentiments que nous firent éprouver nos souvenirs de jeunesse.» Les œuvres de Hugo, de Scott, de Sand, en sont une preuve. Et c'est surtout vrai chez les peintres. Titien, dans ses paysages, revient sans cesse aux motifs de Cadore. «Tout grand peintre n'est grand que lorsqu'il exprime ce qu'il a vu et senti dans sa jeunesse . . . ce qu'il a vu dès le début et longtemps, ce qu'il a senti dès le début et longtemps, ce qu'il a aimé dès le début et longtemps . . .» (Ruskin, *Modernes Peintres*). Ce que nous avons vu dans notre enfance, nous le voyons éternellement avec nos yeux d'enfant, c'est-à-dire naïvement, sincèrement, artistiquement. Cela pousse et croît en notre cœur, comme chez Petőfi l'amour de l'Alföld (la grande plaine hongroise); ainsi que Széchenyi, il ne peut aimer les montagnes, il est poursuivi par ses visions de jeunesse; comme chez Turner les scènes de Yorkshire, chez Rousseau le coloris de l'Auvergne, il ne se ranime que lorsque le nouveau paysage fait revivre ses visions de jeunesse. Alors l'artiste se retrouve dans son élément, il sera de nouveau alerte, frais, jeune et puissant, comme de Paál lorsque dans la forêt de Fontainebleau il se croira parmi les arbres d'Odvos.

Ses sensations de jeunesse se renouvellent, il voit la forêt vivante, il rapporte à lui les mouvements des arbres, il sent avec eux, tout comme en son enfance, lorsque, en regardant le monde de ses yeux naïfs, il s'imaginait que le murmure des arbres était la parole vivante,

qu'eux aussi se réjouissaient, étaient capricieux, s'attristaient et se fâchaient exactement comme lui-même. Il croyait à leur sensibilité comme l'homme primitif, et ne voulait plus jamais rompre le lien qu'il avait créé en son âme avec la nature inanimée et ses sensations ; il en était de même de Rousseau, de Millet, de Gœthe, et aussi de Petőfi qui considérait les nuages comme des voyageurs célestes et pour qui le monde existait uniquement que pour être adapté, accommodé à ses propres sentiments.

Les images mentales cependant possèdent une couleur particulière au point de vue de la forme aussi. Un paysagiste observe l'arabesque des lignes de la nature, l'autre les taches ; celui-ci s'efforce de pénétrer les détails, celui-là surveille la grande harmonie des couleurs. Si nous observons les croquis de Ladislas de Paál, nous voyons que, malgré toutes les traditions d'école, ses visions revêtent, toutes, une forme individuelle. La disposition de la race sicule pour la couleur s'affirme de plus en plus davantage. Il a commencé ses premières études sérieuses de dessin dans la classe préparatoire de l'académie de Vienne, où il travailla d'après des modèles en plâtre. Plus tard, chez Albert Zimmermann, il s'occupa d'études de paysages. Il dut se plonger dans la minutie du mesquin et énervant dessin des contours, suivre avec une attention soutenue et fixer sur le carton toutes les ramifications de l'arbre, toutes les courbes et inclinaisons de son feuillage, ce qui fatigua son cerveau et détruisit son enthousiasme. Ce n'est qu'en Hollande qu'il se ranima, lorsqu'il vit que la nature, heurtée de couleurs sous l'effet de l'atmosphère vaporeuse, ne supportait même pas cette vision mesquine à laquelle on avait voulu le contraindre ; alors il combina, résuma ses impressions en de grandes unités. Ses dispositions naturelles s'épanouirent. Il ne fit pas ses esquisses au fusain aiguisé, mais directement au pinceau, en observant la différence des valeurs et en recueillant des visions intérieures de coloris. Toutefois, à Paris il marquera quelque tendance pour le détail, il retournera au fusain, mais ses notes n'en conservent pas moins leur caractère synthétique.

II.

Les images mentales amassées ne peuvent rester en notre conscience d'une façon permanente, elles y sommeillent jusqu'à ce que des circonstances extérieures les rappellent à notre souvenir. Pendant cet intervalle elles se modifient : il n'existe guère d'images

mentales parfaites, reproduisant fidèlement nos observations. Si elles sont rappelées par l'intermédiaire de nos sentiments, cette modification est plus considérable encore. Un certain élément de ton s'est déjà ajouté à quelques-unes de ces images mentales, et c'est cette association qui donne au paysage — à un certain moment — la tonalité. Aux yeux du paysagiste, le monde n'est pas inanimé ; c'est une image harmonieuse qui emprunte son coloris aux sensations de l'âme. Ce qui caractérise l'âme de Ladislas de Paál, ce sont la puissance et la domination effrénées des sensations, et cela s'explique par la susceptibilité qui s'est développée chez lui, qui le domina de plus en plus, et qui plus tard s'exacerba, sous l'influence du poison dissimulé dans son organisme.

Les images mentales sont provoquées par nos facultés sensitives, qui, plus tard, les modifient, les décomposent en leurs éléments constitutifs, les fondent en de nouvelles formes, les colorent et les combinent; j'appellerai ces images ainsi modifiées et reconstituées : *des images de fantaisie*. Celles-ci s'adaptent à nos sensations et ne se réveillent et naissent dans notre âme que si elles fortifient, expriment, expliquent ces sensations. La sensation est la puissance créatrice qui a mis en mouvement, qui a conduit, dirigé la formation de ces images de fantaisie.

Dans l'expression de la nature intime imprégnée de sentiments, en dehors de ses dispositions individuelles, Ladislas de Paál fut guidé aussi par l'esprit de l'époque. En ce temps-là, le paysage anglais, épanoui sur la base de l'étude des Hollandais, puis le *paysage intime*, en France, avaient rompu avec l'amoncellement des phénomènes fébriles, bruyants, criards de la nature, et s'efforçaient d'exprimer les éléments de tonalité cachés dans les motifs simples des sites. Georges Michel avait clamé : «Celui qui ne peut pas peindre toute sa vie sur quatre lieux d'espace n'est qu'un maladroit qui cherche la mandragore et qui ne trouvera jamais que le vide ! Que le paysagiste soit naïf, spontané, impressionnable !»

Cette conception fut difficile à se généraliser. Les paysagistes allemands restèrent longtemps les «metteurs en scène» de la nature. Mais lorsque Cotman, Cox, et surtout Constable, peignirent l'Angleterre, Rousseau, Diaz, Dupré, Corot et Daubigny, la France, l'interprétation poétique des beautés intimes de la nature simple finit par se frayer un chemin, suivi par le succès. A l'époque où Ladislas de Paál fit son apparition, la condition dominante, c'était l'expression sincère du

sentiment, de l'état d'âme, l'interprétation des phénomènes simples de la nature. Ce sont ses facultés sensitives aussi qui inspirèrent à Ladislas de Paál ses images de fantaisie.

Les images de fantaisie de sa jeunesse furent créées par les coins de nature idylliques, radieux, baignés de soleil. Dans ses voyages d'études à Ramsau, à Odvos, au nord de la Hongrie, il ne cherche que les coins paisibles de la nature.



11. ROUTE DE PARIS DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU (ESQUISSE).

Nous rencontrons donc dans ses cartons la reproduction minutieuse de contrées boisées et montagneuses et dans ses peintures de cette époque, les beautés de coteaux alanguis, paisibles, couverts de roseaux. Ces images de fantaisie ont pour base la conception de la nature regardée à travers les lunettes de l'école.

A Dusseldorf pourtant ses images de fantaisie deviennent plus variées : elles perdent avant tout de leur uniformité statique : elles gagnent un certain ton d'une gravité particulière, deviennent plus vivantes, plus dramatiques, à mesure que ses sentiments se manifestent, s'enrichissent, se rendent plus mobiles. L'expansion du sentiment devient de plus en

plus forte. A Paris, il se rafraîchit : au début il sera plus enjoué, plus coloré, quoique ses sentiments gagnent en profondeur et qu'il suive avec attention les effets dynamiques de l'atmosphère. C'est là que tout son intérêt se concentrera plus tard. Son humeur s'étant rembrunie, il n'a de goût que pour les images sombres, douloureuses ; il voit la nature dans sa mobilité, dans ses manifestations orageuses, il ne fait que recueillir et créer des images tragiques. Dans la forêt de Fontainebleau, il cherche tantôt ici, tantôt là, des coins répondant à ce changement de sa sentimentalité. En arrivant à Barbizon, plein de confiance et d'entrain, il est attiré, au début, par les coins de forêt baignés de soleil, par le calme mystique du sous-bois, propice aux rêveries, par le feuillage touffu du Dormoir. Mais avec l'envolement de ses espérances, à mesure que son humeur devient plus morne, son ardeur plus violente, sa sentimentalité plus sombre, il évite les couleurs vives, gaies, et s'en va vers les chênes monstres, les peupliers solitaires, les sentiers abandonnés du Bas-Bréau, à ses couleurs tristes, couvertes de rousseur . . .

C'est alors que son talent atteignit son apogée ! Il voit la nature avec d'autres yeux, il crée et montre de nouveaux idéals de beauté, en quoi il est favorisé par sa manière originale de traduire ses sentiments, manière enracinée dans son être mélancolique, aux passions étouffées, fébriles, saccadées. Dans ses paysages, il a versé la colère muette de son âme, la passion rentrée, les amertumes de son cœur, la conscience pénible de son impuissance ; ses œuvres gagnèrent ainsi en originalité : elles expriment de la vigueur, de la majesté, de la fougue, de la douleur sanglotante. Dans ses tableaux de Fontainebleau, il a exprimé son âme magyare, passionnée, ardente ; dans ces toiles inspirées d'une vérité presque visionnaire, il a analysé, décomposé, en ses parties délicates, le cercle étroit de ses sentiments, avec la variété inépuisable de son imagination exaltée.

Il les voit d'abord, ces tableaux, dans son âme. C'est le mode de l'artiste à la fantaisie opulente.* Rousseau a dit : «Le tableau doit être

* Gérome, avant de peindre, voyait dans son imagination le tableau dans toute sa magnificence de coloris (*Gazette des Beaux Arts*, XIV). Constable écrit qu'il travaillait sur des esquisses, mais il ne commençait que lorsque le tableau était déjà prêt dans sa tête (Mac Coll, *XIX*, *Century Art*). Selon Léonardo, les détails du sujet à représenter doivent être dans la tête de l'artiste bien avant la composition (Popp, *Maler-Aesth.*). On connaît la déclaration de Raphael sur l'idéal qui flotte dans l'âme. Reynolds avoue que lorsqu'il peignait, il copiait une image intérieure (Arréal, *Psychol. du peintre*).

préalablement fait dans notre cerveau ; le peintre ne le fait pas naître sur la toile ; il enlève successivement le voile qui le cachait.» De même les images de fantaisie de Ladislas de Paál, sous l'influence de ses sentiments, se présentent avec une force sensuelle très intense, et toujours avec tout le tableau à la fois. Voici la première esquisse au fusain de son œuvre *Route de Paris dans la forêt de Fontainebleau* (Fig. 11). Il a vu le tout, du premier coup d'œil. Toute gradation ultérieure, toute modification ne serviront qu'à lui laisser exprimer les intentions qu'il y plaçait. Rien ne retient, rien n'écarte son attention entièrement accaparée par l'image intérieure ; déjà dans ces quelques traits, il y a toutes les essences de sa forêt, avec toutes leurs courbes : le tronc, la branche, le sommet, toute la manifestation des sentiments, dans la totalité de leur force. Il y aura non seulement la partie du bois, mais aussi le ciel, avec ses nuages mélancoliques, toute la ligne monumentale, exclusivement dans son unité organique.

Les esquisses de Ladislas de Paál sont des notes de journal, et celui qui peut déchiffrer son griffonnage, éprouve une parfaite jouissance d'art.

III.

Au cours presque inconscient de la conception, il modifia sans cesse ses sensations intensives, les images colorées intérieures de sa fantaisie, afin de pouvoir exprimer son sentiment le plus clairement, le plus vigoureusement possible.

Sous la puissance de ces sentiments inspirateurs, les images de fantaisie flottent devant les yeux de son âme, revêtent des formes, varient, s'accroissent, diminuent ou disparaissent, selon que l'exige l'expression plus ou moins vive du sentiment. Elles absorbent à peu près le sentiment fondamental et, comme les images de rêves, elles se transfèrent l'une dans l'autre.

Sous l'influence du sentiment, les images de fantaisie procèdent moins par associations que par dissociations. Le sentiment décompose les images mentales, et, sur la base de leur similitude sentimentale, il en relie les éléments à des nouvelles images.

A ce moment-là, le sentiment de l'artiste veut que ces images intérieures ne soient même pas ses propres créations, tant elles sont inattendues et donnent l'impression d'être neuves, comme une suggestion d'êtres inconnus, venus on ne sait d'où. (Musset a dit qu'il ne faisait qu'écouter, observer et décrire ce que lui chuchotait à l'oreille un être

inconnu. (Goethe parle d'un esprit diabolique tenant sous sa puissance l'artiste qui doit faire ce qu'on lui ordonne.) Ce moment de la conception ressemble à un sommeil léger, lorsqu'une suite d'images à demi inconscientes passe dans l'âme sous l'influence de ces sentiments. Les images de fantaisie se mélangent l'une à l'autre en se bousculant, elles se présentent avec une force sensuelle et prennent des formes toujours neuves. Le voile indécis, confus de la première image tombe sans cesse ; elle deviendra plus nette, plus vigoureuse, plus riche en ses détails, et aussi plus propre à l'expression parfaite des sentiments. Ces minutes fiévreuses de la création transportent l'artiste d'enthousiasme, les images montent vers lui en abondance, et c'est lui qui choisit, modifie, forme, relie, fond l'une dans l'autre «Toute œuvre d'art résulte d'une hallucination», a dit Rafaelli ; cependant l'image de fantaisie n'est pas pour cela une hallucination, car nos images intérieures — même au cours de ces créations à moitié inconscientes et voisines du rêve — nous pouvons les surveiller, les suspendre, ce que nous ne saurions faire dans les moments de l'hallucination morbide (Taine, *L'intelligence*, II). Hugo a vu cela nettement, il l'a observé d'une façon aiguë, (Mabilleau, *Victor Hugo*), quoiqu'il fût doué, lui, d'une extraordinaire puissance d'imagination. L'inspiration ne fait que mettre en mouvement l'association des images ; jamais elle ne donne une image complète ; mais elle plonge dans un état de somnolence, qui développe, dans une cérébration moitié consciente et moitié inconsciente, une forme capable d'exprimer d'une façon vivante le sentiment. (Comme si un moi subliminal se réveille à nouveau dans l'âme de l'artiste, selon Myers.)

Pour que cet état d'âme se manifeste, pour que, physiologiquement parlant, la circulation du sang dans les cellules cérébrales se fasse avec plus d'intensité, les artistes s'efforcent d'y parvenir par des moyens extérieurs, quoique souvent le hasard aussi vienne à leur secours. Mais il ne s'en suit pas que le hasard soit le «vrai principe» de l'imagination (thèse de Souriau).

C'est un hasard que l'artiste reçoive une commande qui corresponde à ses propres sentiments ; c'est un hasard, s'il se trouve dans un paysage qui lui fasse éprouver de fortes sensations en harmonie avec son tempérament et avec ses sentiments, qui le charme et le réjouisse d'une joie désintéressée, comme chez Paál la forêt de Fontainebleau ; de même toute sensation forte peut éveiller le désir de l'exprimer, de l'extérioriser. Dans ces moments-là, on plonge son regard dans

des mondes inconnus, on sent les émotions derrière les formes qui les cachent, ainsi que l'a dit Balzac : «. . . chez moi, l'observation devint plus intense, pénétra dans l'âme, sans négliger le corps» (Facino Cane). De Paál s'imagina ainsi une âme, un sentiment dans les formes du paysage, et il a peint ce qu'il a lu dans la nature.

. . . Déjà notre bateau s'approchait de Cologne et le soleil mourant, enveloppé de pourpre, se précipitait à grands pas du ciel pour s'ensevelir dans les flots du Rhin. Dans le ciel, des nuages planaient aux formes merveilleuses, en des ondoiements de couleur et de feu. Leurs volutes, soulignées de fusées d'or, étaient enveloppées de carmin, de pourpre et d'écarlat, sans ombres ni transitions ; elles se détachèrent de l'azur, se modifièrent, revêtirent des formes sans cesse renouvelées. Comme si des aigles aux ailes éployées ou des dragons assyriens crachant du feu eussent couru à l'assaut vers nous ! Et nous restions là, figés sur le pont, presque pétrifiés d'épouvante. Nous étions en proie à la peur et à l'extase. Et nous vîmes soudain les nuages prendre les formes d'êtres fantomatiques. C'étaient des navires noirs, aux voiles en feu, puis des volcans, dont les cratères lançaient, en un grondement sinistre, des ruisseaux de lave bouillonnant de colère. . .

Ainsi se forment, sur l'ordre du sentiment, et en un état de rêve à demi inconscient, les images de fantaisie du peintre. La première impression, conçue par l'inspiration, contient tout le matériel de l'œuvre de l'artiste, comme nous le voyons aussi chez Ladislas de Paál, et, à partir de ce moment, cette unité intuitive se développe organiquement ; toute modification — qu'elle soit nécessitée par l'harmonie de la couleur ou par l'expression de la ligne — n'a d'autre but que de pouvoir exprimer plus librement son sentiment fondamental. Ladislas de Paál développa ses œuvres, non pas en procédant dans le sens des détails vers l'unité vaguement sentie, mais dans le sens de l'unité prête en ses traits fondamentaux vers les détails.

«Lentement le voile tombe devant l'image ; au début, elle paraît lointaine, à peu près dans le brouillard ; rien que de grandes lignes, de grandes masses ; puis, sans avoir perdu de son unité primitive, elle se complique et devient plus précise». C'est ainsi que Rousseau décrit le procédé de la conception (Burty, *Maîtres et petits maîtres),* telle qu'elle se produit dans l'âme de l'artiste. De Paál aussi s'efforça de pouvoir exprimer son sentiment autant que possible nettement. Il chercha le langage propre à traduire la poésie de son âme. Et tandis que ses sensations l'amenaient aux formes originales, toute sa carrière artistique ne

fut autre chose qu'un labeur difficile tendant à créer un langage original. (Nous insistons : ce procédé ne peut être divisé qu'artificiellement ; dans la réalité, il forme un tout ; chez de Paál, la conception et l'expression artificielle luttèrent ensemble et en même temps pour se mettre en valeur.)

Examinons la manière dont ses images de fantaisie se forment et se modifient au cours de la conception. Un jour d'octobre, par un temps de pluie et de vent, lorsque le ciel était chargé de nuages sombres et mélancoliques, dissimulant l'orage dans leurs replis, que l'air était fouetté et que tout grondait et s'agitait, le jeune maître observa, extasié, la fureur des éléments. Son âme aussi était pleine d'effervescence, de doute, de contraste, de fureur et d'amertume étouffée. Il se reconnut dans les lambeaux de nuages qui, tels des vautours au-dessus de leur proie, restaient immobiles pendant plusieurs minutes, puis subitement s'élançaient en avant, chargés de pluie et d'éclairs ! Le vent s'attaqua aux branches des chênes déjà à moitié dépouillés de leur feuillage, les tordit, les houspilla, les secoua convulsivement, mais ce fut une lutte stérile : le chêne ne broncha pas. Et il sentit, lui, que son âme était bouleversée de même par des tempêtes, fouettant ses sentiments douloureux, tandis qu'il souffrait en silence...

Voici une simple esquisse, copiée directement de la nature telle quelle, exécutée dans une après-midi (18 oct. 1876) à la lisière de la forêt de Barbizon. (Fig. 12.) Elle ne reproduit que ce qui fut conforme à son image intérieure, elle ne souligne que ce qui rend ses sensations directes, vraies, intelligibles. Son imagination est celle du peintre, qui ne cherche pas des pensées, comme l'écrivain, mais bien la forme correspondant à ses sentiments. A sentiments originaux, forme originale. Sans doute cette tranche de la nature était pleine de nombreux détails. Ceux-là, il ne les a pas vus, lui. Il les a décomposés, il les a dissociés.

Dans son effort d'exprimer autant que possible nettement et simplement l'image née ainsi sous l'influence de ses sensations, *cette tranche de la nature fait l'impression d'être une création de sa propre fantaisie.* L'image éveillée par ses sensations était dans la nature même. Il ne s'agissait que de pouvoir l'y lire ; c'est-à-dire négliger tout ce qui était superflu, toucher à peine ce qui y était secondaire, mais, par contre, souligner tout ce qui était important et caractéristique.

C'est ce qu'il fit. Il conçut la verdure du premier plan dans son ensemble, en négligeant tout détail, tout le caractère individuel des



12. VENT D'OCTOBRE

herbes et des fleurs. Cela nous fait l'effet d'un tapis tacheté de roux, aux arabesques vert-jaune et gris-cendre. Les broussailles verdâtres du fond, la lisière du bois avec ses deux troncs de peuplier sous lesquels coule une raie de lumière, sont là, comme un groupe sombre, ensevelis dans de grands nuages, serrés en masses, dans une atmosphère lourde, mélancolique, couleur de plomb, ne se distinguant les uns des autres que par la valeur du coloris : il les a à peine touchés.



13. LA MARE AUX GRENOUILLES (PAR ROUSSEAU)

Mais le ciel et les chênes se dressent devant nous dans toute la richesse de leur vigueur expressive. On dirait qu'ils se meuvent, qu'ils souffrent, se fâchent, se démènent presque dans une fureur aveugle. Ces mornes nuages et ces chênes luttant contre le vent sauvage ont l'air d'être en proie à une passion étouffée, à un emportement contenu et qui voudrait éclater. Fixé largement, presque d'un coup de pinceau, peint avec l'emportement et le brio d'une passion impétueuse, cela touche notre imagination et émeut nos sens. Seul Rousseau fit preuve d'une passion analogue ; seul Diaz, d'un pareil achevé dans l'expression.

Cette œuvre est une de ses créations les plus considérables ; de Paál y montre son art au plus haut degré qu'il pût atteindre.

Il s'efforce toujours d'exprimer l'image intérieure nettement et dans son unité, mais non par des moyens uniformes. *L'épuration* ne peut pas s'opérer toujours par des moyens simples, il faut, pour arriver au but, transformer quelquefois les images intérieures.

Au Salon de Paris de 1876, de Paál obtint un grand succès avec un tableau *La mare aux grenouilles*, dont nous connaissons une ébauche publiée par *l'Art* et une autre inachevée. Ce coin de la forêt de Fontainebleau a inspiré également Rousseau, Dupré et Diaz. De Paál saisit le même motif et le montre dans un sentiment tout nouveau, il découvre une nouvelle beauté dans cet ancien motif.



14. LA MARE AUX GRENOUILLES (PAR DUPRÉ)

Chez Rousseau (Fig. 13), la vibration de l'eau de la mare fait contraste à l'uniformité de la verdure du paysage, et cela produit un excellent effet décoratif. Le crépuscule jette une lueur faible parmi les arbres du fond, au feuillage arrondi, aux larges sommets, il s'allonge sur toute la mare ; tandis que, au dessus, le firmament s'étend tristement en un grand tas gris. Il montre la nature *à un de ses moments d'assoupissement.* Chez Dupré (Fig. 14), les ombres fortes du soir d'été dominent, l'eau de la mare est vivante, elle frémit, elle scintille ; sur son bord les saules fléchissent, des nuages puissants planent au ciel traversés de fulgurations, le sommet de l'arbre au feuillage arrondi est couvert d'une masse

sombre, la nature se prépare à quelque manifestation solennelle : seuls deux vaches pataugent tranquillement dans la mare. Il montre la nature *dans une agonie douloureuse.* Diaz (Fig. 15) a guetté cet endroit à la lumière vibrante et calme du lever de soleil, lorsqu'une clarté douce glisse rapidement sur la surface de la mare : c'est ce que regarde la figure féminine assise au bord de l'eau et que la couleur féérique du soleil levant transporte d'ivresse. Son ciel est sans nuage, le vent ne flotte pas dans son atmosphère. Il montre la nature *dans sa gaîté souriante.*



15. LA MARE AUX GRENOUILLES (PAR DIAZ)

Ladislas de Paál vit l'endroit avec des yeux neufs, il trouva simple, abandonné, majestueux, le groupe de chênes dressé au milieu des broussailles, car il était tel que son âme à lui, jetée sur une terre étrangère, loin du sol natal, restée sans compagnon, solitaire. Seul ce détail l'émut. Il négligea tout le reste. Il vit la lisière de la forêt intercepter l'horizon, quelques grands chênes au feuillage touffu se dresser au milieu, solitaires, se réflétant dans l'eau calme et relevés par des contrastes de lumière. (Fig. 16.) Déjà, dans son ébauche, il chercha à exprimer ce sentiment, mais il rejeta bien à gauche le groupe d'arbres, ce qui nécessita l'exécution des broussailles de droite. Il sentait déjà ici les contrastes de couleurs, mais il dut les modifier dans la conception, car la sensation de solitude et d'abandon ne pouvait être convenablement exprimée que par un arrangement central, par la mise en valeur de l'essentiel.

C'est ainsi que se forma son image de fantaisie. Il plaça donc au milieu l'arbre touffu, l'interprète de sa pensée, et il le souligna en faisant refléter l'arbre dans l'eau. Il laissa de côté les broussailles superflues, et par là il fit exprimer au vieux motif une sensation nouvelle. Il montra la nature *dans sa simplicité majestueuse.* (Fig. 17.)

Cependant le développement de son œuvre intitulée *Route de Paris dans la forêt de Fontainebleau* est plus intéressant encore pour la formation des images de fantaisie... Il prend pour point de départ l'ob-



16. LA MARE AUX GRENOUILLES (PAR L. DE PAÁL)

servation de l'effet atmosphérique. Dans sa première ébauche (Fig. 11), nous avons déjà vu l'image intérieure dans toute la vigueur sensuelle, faisant ressentir la puissance de l'atmosphère; toute modification ultérieure n'aura d'autre but que de pouvoir exprimer les intentions que recèle l'ébauche. En quoi il accuse une parenté avec l'imagination de Munkácsy, qui parfois, déjà au moment de la conception, a vu son image de fantaisie presque en son ensemble et en son coloris. L'imagination de Paál aussi produit des images colorées, il compose en couleurs, comme le Titien ou Delacroix. Les bouleaux sveltes et élancés qui, en entourant l'énorme clairière, forment une route sous bois, lui apparurent, dans leur raideur fantastique et leur sombre mutisme, à l'air

lumineux du soir, comme s'ils eussent masqué des immensités mystérieuses où l'homme s'égare à jamais. Pour exprimer cette puissante apparition, il chercha la mise en page la plus convenable, l'effet musical du ciel qui murmurât au-dessus d'elle des mélancoliques harmonies, enfin les couleurs ardentes, passionnées qui fissent sentir le fantastique et démoniaque effet de l'ensemble.

Voilà ce qu'on peut déchiffrer dans l'ébauche. Il a voulu que tout cela se confondît en une unité telle qu'elle produisît directement l'effet



17. LA MARE AUX GRENOUILLES (PARC DE PAAL). L'ART, 1876.

d'un morceau détaché par hasard de la majestueuse nature. Parlant. le plus grand effet d'art.

Dans la première esquisse en couleur, plus petite (Fig. 18), il remit vers le centre la ligne qui avance des deux côtés et de haut en bas, voulant équilibrer les forces de mouvement — non pas comme dans l'esquisse au fusain où il chercha le trait ferme monumental dans l'arabesque asymétrique des lignes, en un horizon bas. Tandis que dans chacune des masses des deux lisières il a voulu fortement souligner un bouleau gigantesque, il a condensé le reste dans une unité plus foncée. Le vert clair de la clairière est interrompu de ci de là seulement par un petit bosquet, un buisson, par de la terre argileuse. Des deux côtés de

la route conduisant dans la forêt, des sommets d'arbres confondus les uns dans les autres, montent la garde dans leur rigidité massive. L'effet atmosphérique, il le laise soupçonner seulement. Cette note, où il a déjà pu exprimer plus clairement son sentiment, contient les éléments de l'harmonie des couleurs : il a cherché des nuances sombres, brunes, surtout vertes, en pleine pâte, le simple, la grande ligne, laissant de côté les détails qui embrouillent, qui embarrassent.

Il se mit ensuite à la peinture de grandes dimensions (Fig. 19). S'attachant à l'arabesque de l'esquisse, il plaça l'effet dans le ciel de



19. ROUTE DE PARIS DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU. (ESQUISSE EN COULEUR.)

plomb, orageux, masquant d'un voile épais l'horizon. Ce ne sont pas des bigarrures, mais des harmonies de couleurs fondues dans un tout, de pesants et onctueux accords de teintes vert-jaune enveloppées d'une atmosphère accablante, suffocante, des nuances larges et subtiles formant de grandes antithèses ; tout cela fait éprouver l'état d'une âme puissante agonisant de passion. Au lieu de l'effet diabolique, une émotion étouffée, réprimée, se serrait dans cette toile qu'il sentit étrangère à son image de fantaisie. Il lui manquait quelque chose qui pût faire éprouver l'effet fabuleux, la force démoniaque, les éclairs de la passion enflammée. Il se tourna beaucoup trop en dedans, il fit soupçonner des sensations opprimantes. Il ne fut pas assez simple.

Il alla plus loin dans l'analyse, la dissociation. Il se rappela qu'il fallait insister davantage sur la puissance linéaire. Il essaya de coudre à la toile un morceau sur lequel il prolongea la ligne de la partie de forêt de droite. Mais c'est la ligne courant vers le centre qui était erronée. L'élargissement, surtout dans l'intention de la première ébauche, il eût fallu qu'il l'exprimât par une distribution asymétrique, car c'est seulement par une pareille délimitation de l'espace qu'il eût pu



19. ROUTE DE PARIS DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU

réussir à dominer son sentiment fondamental. Il prend donc une toile énorme (Fig. 20). Il souligne la différence de lignes des deux parties de la forêt, en faisant valoir de forts contrastes. En face de la ligne de droite, formant des courbes, basse, oblique, il met la masse sombre, haute, formant une seule courbe, du coin de forêt, d'où se détache seul le tronc d'un bouleau ; le reste se fond dans la masse marquée çà et là de taches claires. Maintenant nous sentons qu'une vigueur puissante se manifeste dans le mouvement du contour, qui, à droite bondit subitement, tandis qu'à gauche, il monte lentement, en un ondoiement

mystique. Les nuages mélancoliques ont perdu leur pesanteur, leur dureté de voile, ils tombent plus mollement, mais ils n'en interceptent pas moins l'horizon et le rayonnement du crépuscule. C'est là qu'il lutte, dans la poussière de la route, dans les troncs d'arbres de la lisière et dans le sol lourd, argileux, de la clairière. De cette façon la vigueur monumentale de l'arabesque des lignes conquit ses droits. L'effet d'ensemble du coloris s'est estompé. Il correspond davantage à ses sentiments. De Paál forma définitivement, *par des progrès lents,* la vision de sa fantaisie.

Transformation, développement, comme en un sommeil à demi inconscient, de ses images de fantaisie sous l'influence des facultés sensitives : voilà le mécanisme de l'imagination de Paál, qui se manifeste dans une vision intuitive de l'unité, et comme dans les ballades sicules, rattache le tout à la vigoureuse mise en lumière d'un détail triste, sans s'abîmer dans les détails.

IV.

Un tel rêveur, livré à la merci de ses sensations, ayant horreur des froides déductions de la raison et dont le goût pour l'excessif réside dans le tempérament farouche et dans la sensibilité délicate qui caractérisent sa race, devient facilement victime de ses passions. Le poison infiltré dans son organisme ou bien l'ébranlement cérébral causé par un malheur fortuit (peut-être tous les deux) ravagèrent avec une rapidité effrayante l'âme de cet homme du reste extraordinairement sensible. Au début, les seuls indices de son mal furent sa distraction, ses emportements subits, l'assombrissement de son humeur, ses maux de tête et l'incapacité de concentrer son attention. Dès ce jour, ses facultés sensitives errent çà et là sans frein ; il en devient l'esclave. En même temps, sa volonté et son attention s'altèrent, les éléments de son âme se dispersent, se morcellent. Les images de fantaisie étaient richement formées en son âme, dans des combinaisons de plus en plus neuves, de plus en plus hardies ; cependant le sentiment possède une grande force de dissociation, il transforme tout en image de fantaisie, en ramenant ses impressions à leurs éléments, mais il n'a de prix que si la raison peut les réunir pour exprimer un état dans toute son unité.



20. ROUTE DE PARIS DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU

Lorsque l'état dominant, en trouvant sa forme extérieure, s'est exprimé, sans toutefois cesser de créer par sa puissance coërcitive des images de fantaisie, librement, sans but ni direction, allant de l'avant en un galop sauvage, pour éclater enfin en des crises formidables, comme chez Ladislas de Paál — cette force de son âme en sera la perte fatale, cette force qu'il a dû à son art: la vivacité, le feu, l'ardeur de ses sensations, qui furent la source inspiratrice et le trait dominant de son imagination.



DESSIN ET COLORIS

La peinture est un travail cérébral aussi bien que manuel. Millais le grand peintre anglais, a dit : «Jusqu'à une certaine mesure, la peinture est un métier qu'il faut apprendre tout comme la couture ou le tissage» (*Art Journal,* 1886). Constable dit, au contraire, que c'est une science, puisqu'elle consiste à rechercher les lois de la nature (Mac Coll, *XIX. Century Art).* Evidemment, nul ne peut commencer par une nouvelle découverte d'éléments professionnels, mais il s'approprie les résultats obtenus par ses prédécesseurs. «On est toujours le fils de quelqu'un.» C'est par l'imitation que chacun finit par devenir original. La première condition est de savoir oublier. Oublier les moyens d'expression auxquels on s'est déjà exercé, afin de trouver de nouvelles formes d'expression correspondant aux nouvelles images de fantaisie créées par les facultés sensitives individuelles: voilà la mission du génie artistique. C'est le résultat de longs essais, d'un labeur fatigant, de pénibles angoisses. La nouvelle image de fantaisie se forme, au moment de l'inspiration, subitement, comme en se jouant ; mais sa fusion dans la forme qui convient est souvent le travail pénible de semaines et de mois. George Sand raconte à propos de Chopin, qu'autant il produisait facilement ses images de fantaisie auditives, autant il était effrayant à voir lorsqu'il leur cherchait la forme originale qui leur convînt. Mais cela est absolument individuel. Lamartine et Hugo travaillaient avec facilité. Th. Rousseau très difficilement. L'essentiel est que la forme définitive exprime avec le plus de précision possible l'idéal d'imagination correspondant aux facultés sensitives de l'artiste.

De même pour Ladislas de Paál, c'est en passant par l'imitation qu'il trouva sa propre personnalité. Nous allons le suivre dans le calvaire de son progrès technique, pour arriver, chemin faisant, à sa fin tragique, au moment où, ayant rencontré enfin des moyens neufs d'expression, il tomba prématurément victime de cette lutte pénible.

I.

Après Constable et Turner, le jeune Ruskin proclama il y a soixante ans, avec un sens sûr, cette vérité que l'artiste doit bien observer la nature, avec précision, en détail, afin de pouvoir exprimer librement ses sensations.

L'art moderne ne justifia que lentement cette vérité. Dans une de ses lettres de Vienne (1868), Ladislas de Paál écrit: «Le trait principal des efforts artistiques de notre époque, c'est le *naturalisme;* les aberrations de la tendance idéaliste et du romantisme sont déjà des monstres; c'est un besoin intellectuel pour le grand public cultivé de ne plus voir toujours et seulement l'homme avec ses vertus, avec ses crimes; il veut voir aussi les passions dans toute leur nudité; il veut sentir la douleur, se réjouir avec ceux qui éprouvent de la joie, pleurer avec les affligés, mais avant tout, il veut vivre la vie de son époque dans ses *détails*, qui sont la source de tous les événements.» Comment le pronunciamento de Courbet a-t-il traversé les murs épais de l'Académie viennoise et gagna-t-il une jeune âme à sa conception et à sa manière de rendre la nature directement, dans toute sa réalité?

Non, l'Académie de Vienne n'en était pas encore là. On y enseignait toujours la vieille manière de regarder la nature; on s'en tenait toujours à la tradition. De Paál continue ainsi sa lettre citée plus haut: «Le naturalisme a raison tant que sa belle, sa vraie conception de l'art n'entre pas en conflit avec sa mission. Les maîtres de l'école italienne étaient les plus grands naturalistes.» Les voilà enfoncés, et Courbet et l'esthétique idéalo-réaliste de l'Académie viennoise! C'est l'écho des cours du Dr. Robert Zimmermann qu'il a suivis à l'université et de ses exercices qu'il a continués à l'école d'Albert Zimmermann. On a également condamné les enjolivements de l'école idéaliste et les laideurs du naturalisme. La nature n'est qu'une matière. Il faut chercher en elle les détails «beaux», les lignes «nobles», les sentiments «héroïques»; en un mot, ce sont les principes de Valencienne, la pratique de Koch-Schirmer-Achenbach, qui domine à l'école Zimmermann, tout au plus avec une accentuation de l'effet, du sentiment, du lyrisme.

Le maître lui-même, Albert Zimmermann (1809—1888), était inébranlablement fidèle à l'école de Dusseldorf, dont l'idéal était le paysage héroïque, stylisé, composé, et qui se préoccupait tout d'abord des beautés de forme. «Il resta jusqu'à la fin sous l'influence de sa tradi-

tion.» (Hevesi: *Oesterr. Kunst.)* Cette tradition avait deux sources: Claude Lorrain et Ruysdael. Chez l'un comme chez l'autre, Zimmermann chercha les beautés de forme. Ainsi donc avant tout il attacha de l'importance aux détails dessinés avec soin. Telle fut la caractéristique de sa manière de regarder la nature.

Ses tableaux de Vienne et de Munich produisent une impression très pénible. Ce sont des paysages stylisés de grandes dimensions, aux détails étouffants, qui crient l'imitation de la grande passion, et qui n'impressionnent ni par l'harmonie de la couleur, ni par la sincérité de leur langage. Quoique la dernière ornementation d'arbres vermoulus, tant au premier plan que dans le fond, il l'ait dessinée avec la même précision pénible que le hêtre et le sapin tourmentés par l'orage, jamais il ne trouva les tons délicats nécessaires à son thème. Ses études de nuages d'orage et d'arbres procèdent de la même minutie, de la même mesquinerie de formes: sa distribution de lumière, aussi bien au premier plan que dans le fond, ne montre pas de différences de valeur; tout contraste absolument avec l'ampleur de la conception, qui rend l'effet d'ensemble plus pénible encore.

Que pouvait apprendre de lui Ladislas de Paál?

Les règles traditionnelles de la composition et l'observation minutieuse des formes. Il apprit à recueillir, dehors, dans la nature, l'arbre *à la ligne noble*, le rocher *à caractère*, les contours de la montagne *à effet*. Il faut qu'il dessine de grands cartons, composés d'après ces études. Il faut qu'il pose ses figures sur la surface ombreuse du premier plan, tout autour de masses intéressantes, de broussailles, de ruines de temple avec, à côté, un ruisseau ou bien un tertre aux belles lignes, le tout pour faire valoir la perspective linéaire. A droite et à gauche, des décors sombres, de hautes collines ou des arbres touffus, en guise de repoussoirs, afin que, selon les lois des contrastes, la lumière du centre soit plus intense. Au fond, des montagnes aux contours estompés par le lointain, et sur lesquelles brillent les rayons du soleil qui se couche ou qui se lève . . .

Pour parvenir à exécuter cet héroïque paysage-type, l'artiste avait donc besoin de procéder à trois actes absolument distincts. Il fallait d'abord, choisir les sujets, sur la base des études de la nature. A l'école Zimmermann, on dessinait beaucoup et avec soin, d'après nature, mais d'une manière très mesquine et surtout des contours: comme si le monde existait sans atmosphère! On ne voyait jamais l'effet de celle-ci sur les sujets. On observait uniquement, jusqu'à leurs plus intimes détails,

les saillies déterminées par les contrastes de lumière et d'ombre, les clairs-obscurs, selon les exigences des traditions Claude Lorrain-Ruysdaël, presque dans une conception en relief.

Ainsi donc, un dessin soigné en contours, puis y une composition en saillies sur le carton, et enfin la mise en couleur du dessin tracé sur la toile. Mais on ne peut guère condamner absolument ni le dessin soigné de la nature, ni l'esquisse destinée au carton. Ce procédé a un grand passé artistique. Puvis de Chavannes lui-même en usa. «Le carton, c'est le livret; la peinture, c'est l'opéra» — a-t-il dit. Le malheur est que Zimmermann contraignit ses élèves à sa propre vision de la nature, et cela était souvent en opposition avec l'individualité de l'élève. Ce fut le cas par exemple avec Ladislas de Paál. Et non seulement la tradition, mais aussi la conviction née de l'observation de la nature, déterminèrent l'attachement de Zimmermann à sa manière. Lors de ses études à Ramsau, parmi les montagnes, de Paál put souvent observer que là tout n'était pas que lignes, que l'atmosphère était transparente et pure, que le fond et le premier plan se confondaient, que la valeur des teintes se perdait, que le fond était distinctement visible jusque dans ses moindres détails, que le bleu lilas de l'air s'étendait du premier plan jusqu'au fond, qu'il était impossible d'obtenir des accords de couleur avec le vert des prairies et celui des sapinières, que l'artiste ne pouvait en être maître que par la vigueur du trait. Les dispositions individuelles de Ladislas de Paál, qui l'attiraient vers les effets de coloris, ne se plurent du reste jamais à la froide beauté des montagnes. Mais il n'en a pas moins dessiné ses esquisses et composé ses cartons à l'école Zimmermann selon la méthode qui y était prescrite. (Fig. 21.) Ces œuvres-là étouffent par la minutie du dessin, par le manque d'air, par le tracé réglementaire des lignes; nulle part, elles ne font sur le spectateur l'effet de l'observation directe; elles cherchent, à la manière de son maître, ou du maître de celui-ci, Achenbach, de Dusseldorf, à émouvoir, surprendre, effrayer, par la disposition des mêmes détails les uns à côté des autres. Sur le sol rocheux, sale, pareil à un polypier, de la montagne du premier plan, chaque brin d'herbe, le lycopode aux feuilles lancéolées, sont disposés avec l'esprit méticuleux et sec d'un botaniste. Tout n'est que lignes fragmentées, analysées, détaillées; un entassement soigné effrayant de formes mesquines. Le peintre travailla au fusain, mais il accentua à la détrempe les tons foncés, en hachant même avec de la mie, les effets de lumière. Et malgré cela, nulle part de soleil, nulle part de couleur; l'effet de lumière se confond avec le jour de l'atelier; on peut presque

compter chaque feuille de son hêtre du premier plan, chaque brindille de sa sapinière du fond.

De Paál était fier de cette nature observée à la manière naturaliste : il croyait que c'était *la vérité vraie* de Courbet, que c'était la nature elle-



21. DESSIN AU FUSAIN.

même qu'il avait vue dans les cartons de son maître. Il eut beaucoup de peine à apprendre à faire abstraction de la vision colorée, à chercher les mêmes formes de dessin par l'analyse de la nature, à s'habituer à la vision aiguë des détails mesquins, laquelle ne réussit que par l'introduction de quelques objets seulement dans la tache jaune de

l'œil, ce qui est absolument opposé à la vision naturelle. «Si le premier plan signifie quelque chose, il faut que le fond soit insignifiant», a dit Ruskin ; puisque, en effet, nous ne pouvons pas fixer notre regard en même temps sur le premier plan et sur le fond. Nous considérons donc comme exagérée la manière viennoise d'amonceler les mêmes détails, car les choses que nous ne pouvons observer que les unes après les autres, ces messieurs les ont représentées comme si nous pouvions les voir d'un seul coup. Telle est la vision des peuples méridionaux, c'est sur elle que repose la culture des formes de l'art italien ; elle y est favorisée par l'atmosphère pure, exempte de vapeur. Cette vision n'était pas conforme à la nature de Ladislas de Paál. Mais elle était très bonne comme exercice d'école, un excellent moyen de tension de la force de volonté, de persévérance et de développement du caractère. Peut-être la nature est-elle multiple pour un œil non exercé ? L'abstraction le contraignit à chercher le caractère des objets avec une attention tendue, ce qui exigea un vigoureux travail intellectuel, une discipline de soi-même, une concentration de l'attention. Cette gymnastique n'était pas en harmonie avec le tempérament fougueux de Paál, mais cela l'habitua à la discipline et jeta une base sûre à sa science du dessin.

Il fut favorisé aussi par l'esprit naturaliste de l'époque dans sa scrupuleuse observation de la nature.

Maintenant on allait dehors au milieu de la nature pour voir et ne dessiner que ce qu'on voyait et non pas ce qu'on savait être présent, comme les anciens qui, même leurs esquisses exécutées d'après nature, les concevaient à la façon de tableaux. Du moins les dessins à la main de Claude Lorrain, Ruysdaël, Van Goyen, Elsheimer, en sont une preuve. Même dans les croquis pris sur leurs albums, il pensent aux tableaux à construire d'après eux. Déjà Koch, Schirmer, Achenbach, surtout Lessing, travaillaient sur la base d'études directes de la nature, ils sont même beaucoup plus sincères dans leurs études. Les formules des naturalistes français avaient secoué leur conscience. A l'école Zimmermann, on se livrait au culte exalté de la nature. Avec quel enthousiasme de Paál aussi écrit-il à sa sœur du voyage de Ramsau ! Mais à quoi lui servit tout cela ? Un voile était tombé sur ses yeux, le voile du préjugé, qui l'empêcha de concevoir la nature dans son apparition colorée, dans son grand effet atmosphérique, dans ses vraies valeurs de teinte.

Toutefois l'accentuation partielle de la forme est encore générale à cette époque-là. Ruskin aussi la défendit : «Devant l'élève, que le contour et le clairs-obscur restent des terrains isolés l'un de l'autre». —

dit-il (*Modernes Peintres* I. 151). «La forme est la première chose à observer», proclama Rousseau. La négligence du dessin, surtout au début du mouvement des luministes, l'affligea beaucoup. «Comment — dit-il à un de ses élèves — vous avez cru qu'il ne fallait pas dessiner parce que vous êtez venu chez un coloriste?» Cependant il ne considérait le dessin que comme un élément fondamental, une ossature, destinée à rendre une unité harmonique car, ajoutait-il, «là où tout l'intéresse également, rien ne l'intéressera». Le dessin très émietté engendre



22. DESSIN AU FUSAIN

de fausses impressions, étouffe la couleur, il ne correspond pas aux effets de lumière dont l'observation est la première mission du peintre. Le progrès de Ladislas de Paál consistait donc en ceci qu'il devait oublier les traditions de l'école Zimmermann et la mesquine vision artistique qu'il s'y était appropriée. C'est ce qu'il fit. Durant ses séjours de Dusseldorf et de Paris, son goût inné pour le coloris se développe, néanmoins il conservera jusqu'à la fin le culte du dessin sûr. Même à Paris, il dessine des cartons (Fig. 22), mais avec une légèreté de tons et avec une observation des valeurs du coloris, largement, presque comme de la peinture. Maintenant il sait que le dessin n'est que le cadre de la couleur, et qu'en dessinant il faut penser à la couleur afin que toujours son image de fantaisie colorée se

dresse devant les yeux de son âme, pendant qu'il indique le squelette, la base, l'anatomie des objets; car si l'on veut obtenir un vrai effet orchestral «tous les secrets sont dans la couleur» (Burger-Thoré).

II.

L'observation de l'harmonie de couleurs de la nature sera la voie de son évolution. Il faut qu'aux études sèches de dessin succèdent les études de coloris. Pendant qu'il dessinait, Ingres, vieillissant, tâtait le modèle pour fortifier les images formelles de sa vision. Celle-ci, comme chez Holbein, était tout abstraction, décomposition en lignes, réduction en éléments.

Ni le Titien ni Delacroix n'eurent besoin d'avoir recours à leur sens du toucher. Leurs images de formes étaient composées de taches colorées nées sous l'influence de la lumière.

Nous ne voyons, nous, que les couleurs engendrées par le jour et qui, selon le degré de la lumière, donnent de la forme aux objets et des contours aux couleurs. Il n'existe pas de ligne dans la nature; ce n'est là qu'un facteur intellectuel. «Le principal personnage d'un tableau, c'est la lumière», a dit Manet. Rendre les transitions délicates de la lumière, la fusion de la lumière et de l'ombre, afin de faire observer la liaison mystérieuse, intime des choses colorées que nous reproduisons et qui se présentent dans un espace en apparence infini: tel est le problème de la peinture.

Son moyen, c'est l'unité de lumière qui, en engendrant les clairs-obscurs, donne du relief aux objets et définit leurs rapports réciproques, selon le degré d'intensité de leurs valeurs de lumière. Voilà la force qui produit l'espace, non pas avec des lignes abstraites, mais avec des valeurs atmosphériques. La lumière embrasse tout, ne forme qu'un avec les objets et, selon le degré où elle se manifeste, crée aussi des valeurs de couleurs différentes. La lumière éclaire la couleur naturelle, locale de l'objet, elle la transforme, lui donne du ton, selon qu'elle est proche ou lointaine, c'est-à-dire selon le degré de clarté ou plus fort ou plus faible.

L'école Zimmermann a tenu compte de ces conditions, mais en les soumettant à des règles. On en avait farci la tête du pauvre Paál. «Faites le premier plan avec cette couleur-ci, les branches d'arbres avec cette autre, l'atmosphère avec cette troisième; . . . cette couleur est destinée à peindre le ciel, il faut en employer une autre pour

peindre l'eau . . .» Car le but n'était autre que de rendre des saillies et des couleurs locales. On ne regardait pas la lumière comme un élément embrassant tout, on ne la considérait que comme une force éclairant les objets, le relief et la couleur locale, sans l'effet de l'atmosphère. L'effet général était donc froid, les ombres étaient noires : on les atténuait en les mêlant avec des couleurs chaudes, brunes ou jaunes, ou rougeâtres ; ainsi, les ombres acquéraient un coloris brunâtre, et même parfois rougeâtre, tandis que le tableau prenait un ton chaud



23. OSERAIE.

et uni. Tout cela en des couches légeres, fluides, comme s'il se fût agi de colorer le dessin tracé sur la toile. Naturellement, c'était aussi là le procédé de Paál à cette époque.

Dans ses peintures, ce sont les mêmes détails qui dominent, mais en premier lieu le dessin ; tandis que le coloris, étendu en des couches minces et glacé d'une main tremblante, se passe des demi teintes qu'exigent les transitions.

Son paysage marécageux *Oseraie* (Fig. 23) est d'une couleur monotone. Sur l'eau dormante, parmi les joncs, des fleurs de lis scintillent, leurs feuilles sont couchées sur l'eau en cherchant l'ombre. Au bord de l'eau, des saules et des érables verdoient, en formant des

lignes ondoyantes, obliques à gauche, et à droite, de gracieuses ogives. L'eau, remplie d'algues, repose dans un calme mystérieux ; quelques rayons de lumière tombant sur elle du ciel pur, recouvrent sa surface d'une plaque d'argent. Sur tout cela, ce sont les couleurs locales qui dominent ; les formes des plantes sont observées avec le soin méticuleux d'un botaniste ; aussi l'effet manque-t-il d'harmonie.

Seuls quelques détails trahissent que leur peintre a vu pourtant autre chose que l'art de son maître. Dans le ton jaune-vert, il met, çà et là, des variations ; les sommets des saules du fond se fondent en une tache ; le dessin minutieux, surtout vers le fond, s'atténue sous une touche plus large, sa vision de taches se manifeste involontairement.

Un autre tableau de lui, *Sur le coteau* (Fig. 21), est plus vigoureux de couleur, le ton vert jaunâtre s'étend en conservant son unité, les chênes sont étudiés avec soin aussi bien au premier plan que dans le fond, l'étincellement de l'atmosphère à travers le feuillage des arbres est observé avec une incroyable précision, chaque brin d'herbe de la prairie du premier plan est dessiné avec une vérité préraphaélique. A part cela, tout n'est que convention. Le chêne placé dans l'ombre qui, de deux côtés, s'élève en guise de décor de coulisse, c'est le repoussoir traditionnel, pour que la lumière vert jaunâtre du rayon de soleil amenée au centre, éclaire plus vigoureusement encore les saillies du coteau, son gazon gras et mou, le pré fleuri du premier plan. Nous sentons le tremblement de sa main à l'exécution minutieuse des formes, à l'entassement exagéré du détail, qui manque ainsi de toute unité organique. Mais il a quelque attrait naïf. C'est le coloriste à qui l'on a interdit l'harmonie des couleurs pour qu'il accomplisse une analyse de formes.

Cependant, son goût inné pour la vision colorée, large, chercheuse de l'unité et de la tache, ne supporte pas longtemps les chaînes de la vision du dessin à laquelle on l'a contraint.

L'on peut attribuer cette métamorphose à deux circonstances. Tout d'abord, à l'influence de son voyage d'études en Hollande.

Là, il fut enveloppé par une nouvelle atmosphère. La mer y subit l'effet de la chaleur du golfstream, le ciel est alternativement pur et nuageux, l'air est humide, vaporeux, ce qui crée les plus merveilleux effets d'atmosphère. La plénitude des couleurs locales, malgré leur caractère fixe, change sans cesse de tonalité en cédant la place à des harmonies toujours nouvelles. Les paysagistes hollandais ne se firent pas faute d'utiliser ces éléments.



21. ÉTANG DE [illegible]

Chacun avait toutefois son harmonie préférée correspondant à sa sentimentalité, à laquelle il s'attachait, ainsi que certains effets d'atmosphère permanents, paisibles, à la lumière desquels il représentait la nature. Van Goyen a conçu la nature dans une lumière grise, brumeuse, diffuse, qui détermine un effet calme, froid, pesant, de couleurs étouffées. Cuyp aimait la pleine lumière, l'éblouissement du matin et le vigoureux rayonnement du soir, lorsqu'il lutte avec l'atmosphère vaporeuse; Ruysdaël, la lumière émoussée, sourde des après-midi d'automne, qui dans le firmament livre un combat acharné contre les nuances. Ces grands exemples ouvrirent les yeux à de Paál. Son goût s'accrut pour les charmes intimes de l'atmosphère. Le but à atteindre pour lui ne sera plus l'entassement exagéré du détail, mais la conception dans une grande unité de motifs simples. Son âme se remplit d'impressions de lumière. Il s'efforce de peindre l'atmosphère qui modifie la couleur des choses, qui se fond partout en de grandes masses, qui vibre partout, sans se soucier des couleurs locales, mais seulement des unités d'harmonies; et tout cela, en des valeurs précises de couleurs, afin que les accords entre les tons ne puissent jurer. Pour cela, plus besoin de paysages criants, mais de calmes harmonies de couleurs; plus de morcellement minutieux de dessin, mais de combinaison d'effets; plus de détaillage des lignes, mais des variété de tons, qui s'insinuent dans le sujet, partant dans le sentiment, et qui ont ému son âme à la vue du paysage se déroulant devant elle. Il fut fortifié dans cette évolution par Munkácsy qui n'avait jamais aimé le dessin minutieux et qui le lui fit comprendre lorsqu'il rêvait la manière de rendre les impressions de lumière. Mais c'est surtout l'école des paysagistes de Dusseldorf, qui en premier lieu cherchait le dessin minutieux, l'exagérait, l'entassait et l'art des Achenbach et Schirmer, qui le *repoussèrent* brutalement et le portèrent vers le culte plus vigoureux encore de la conception contraire de la nature.

Cependant, il a tout de même appris quelque chose de l'art de Dusseldorf, et qui avait exercé une grande influence sur Munkácsy: à savoir, l'harmonie de couleurs foncées, brunes, la reproduction harmonieuse et calme de la nature, en des gammes émoussées, sourdes, sereines, simples. Des tons plus profonds remplacent les harmonies vert-jaune de la période viennoise. La *vision brune* le hante, l'harmonie de Knaus, de Vautier, un épiderme brun jaunâtre, une harmonie de couleur brun foncé qui produit l'unité des couleurs locales, émousse le coloris, et principalement le vert, que cette école fuyait avec horreur.

Avec une première couche d'un mélange de bitume et d'ocre employé en dessous il réussit à obtenir cette harmonie. Déjà dans ses études de Beilen, nous rencontrons ces dessous au bitume (Fig. 25), sur la couche humide duquel il indique le dessin avec la tige du pinceau, rien que dans les grandes lignes, afin de superposer ensuite les couleurs.

Nous trouvons maintenant en grand nombre ses études de tons. La clef de la lumière — il l'apprit chez l'art hollandais — c'est le ciel qui la donne, qui est l'âme du paysage, qui embrasse toutes les formes, qui les attire à lui, les façonne, et qui donne l'effet d'ensemble du site.



25. ÉTUDE.

Aussi faut-il rendre, non seulement les couleurs locales et les saillies des objets, mais aussi leurs rapports réciproques, par des gradations délicates, de légères demi-teintes, pour obtenir un effet de ton gardant son unité.

Effet de ton en son unité, voilà le trait principal qui caractérise l'art de Paál en cette période. C'est en cela que réside la sonorité qui lui permet d'exprimer son sentiment, tandis que, sous l'influence de l'air, il modifie quelque couleur locale. Les anciens maîtres ont remarqué cette force de ton qui tend à l'unité et l'ont représentée, en créant des harmonies, par deux moyens : l'émoussement de la couleur locale, comme Rembrandt, et l'exécution en un ton uniforme, comme Ruysdaël, surtout comme Van Goyen. Rembrandt sent que les individualités de couleurs causent du trouble, de l'embarras ; il écrase et mélange les couleurs, pour en enlever l'acuité et pour qu'elles ne tranchent pas dans

96. ROUTE DE BERZOVA

l'effet d'ensemble, mais se relèvent, s'aident l'une l'autre. Ce principe d'orchestration se fait valoir dans ses harmonies de ton aussi, où domine une tonalité brune rougeâtre, surtout dans ses paysages où les couleurs s'insinuent mollement l'une dans l'autre, le brun dans le rougeâtre, le vert dans le bleu: pas une couleur pure, qui ne se présente ailleurs en mélange, chaque effet est préparé délicatement, fondu l'un dans l'autre, pour finir par éclater triomphalement dans la lumière. Cette même conception du coloris — dans sa tendance vers le monochrome — nous la trouvons aussi chez les autres paysagistes hollandais, et en particulier chez Van Goyen. Ce qui domine chez eux, c'est l'harmonie de la couleur brune, et, à leur instar, chez les artistes de Dusseldorf.

Ils en ont, lui et Munkácsy, souvent parlé dans l'atelier commun de Dusseldorf, et c'est ainsi que se forma la conception de la couleur chez de Paál, lentement, comme un résultat de souvenirs communs et d'une vision identique de couleurs. Dans les harmonies de couleurs foncées, leur sentimentalité magyare trouva un ton correspondant à leurs sensations de cette époque; ils pouvaient, en ces harmonies, exprimer l'ardeur de leur sensibilité. Ils cherchèrent les motifs de la nature auxquels cette sensibilité convenait le mieux; et, en effet, elle fut conforme aussi bien aux épouvantes du *Dernier Jour d'un Condamné* et des *Faiseurs de charpie*, qu'aux couchers de soleil de Paál, à ses brunes du soir, à ses sous-bois, aux nuances de ses saules tristes ou de ses mornes platanes.

Son œuvre intitulée *Route de Berzova* (Fig. 26) a un caractère de transition précisément au point de vue du coloris. (Il l'a remaniée à Dusseldorf en 1871).

Sa conception de la nature y rappelle toujours la manière du dessin, mais déjà il garde l'unité dans le ton. Sa place devant le puits d'un village roumain, semée de mauvaise herbe et d'arbrisseaux, est plantée tout autour de marronniers. Sur les branches renaissantes, les bourgeons viennent de pousser et des jeunes feuilles verdissent. Le jour qui tombe du ciel gris-bleuâtre se fond vers le centre et dessine tous les détails.

Il reste toutefois faux dans l'abondance du détail. Surtout les fagots et les arbrisseaux de droite sont détaillés à l'excès trop dessinés; ici et là même des contours vifs se distinguent. Aussi bien l'effet n'en est pas immédiat, c'est trop fouillé, trop torturé. Mais les bons détails ne manquent pas. Ses figures, la paysanne roumaine allant au

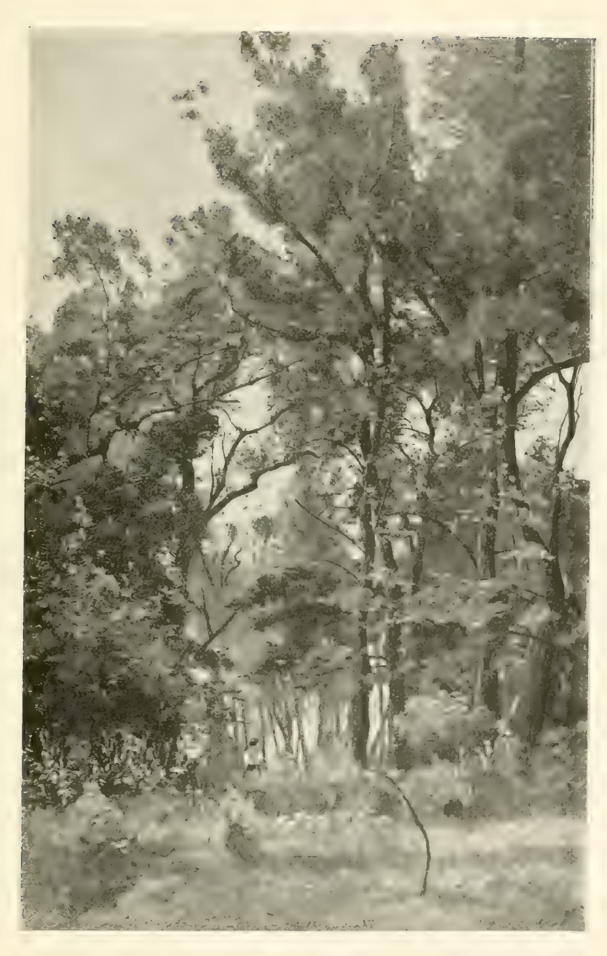
puits, la vieille femme assise sur le tronc du marronnier, posées par des touches, sont d'une exécution excellente, aussi bien comme mouvement que comme observation des valeurs chromatiques. Les oies qui se dandinent autour du puits, les tremblottements des gargouilles humides, le tonneau à eau de pluie, le puits délabré, le squelette de la route descendant en pente, tout cela est d'un effet vrai tant pour le dessin que pour le coloris. Nous sentons qu'il a jeté cela sur la toile à la terre d'ombre, d'après un carton soigneusement dessiné d'après nature, en une première couche grise, froide de couleur, sèche ; puis par un travail successif, dans l'atelier de Dusseldorf, paraît-il, il habilla de couleurs ces formes ainsi obtenues. Mais son harmonie de ton est parfaite. Tout se fond en une unité de coloris brun grisâtre, brumeux, étouffé, comme cela se présente dans le paysage humide des montagnes lors d'une variation climatérique.

Les couleurs vibrantes et profondes des toitures, des cimes des deux marronniers, des faîtes des maisons perdues dans le fond, sont fondues dans un jour gris-clair. Des raies de lumière courent le long des tiges des jeunes marronniers de gauche. Le vert des jeunes pousses des arbres scintille en trois valeurs chromatiques, quoique cette partie-là ne soit pas travaillée ; la couleur, comme s'il l'avait étendue au couteau, çà et là avec ses doigts, grossièrement, ne produit pas l'effet de l'unité organique de la pousse des rejetons sur les branches. En général, c'est l'œuvre de jeunesse d'une main incertaine qui s'essaye, mais aussi d'un talent de coloriste excellent.

Le même caractère transitoire se retrouve en un autre tableau de lui représentant une charmille ; c'est toujours plutôt du dessin que de la peinture. Toutefois, son observation des valeurs chromatiques est déjà remarquable. Il commence à voir la nature dans une unité de coloris, bien qu'il observe minutieusement, soigneusement, l'enchevêtrement des ramilles du feuillage, en les faisant voir non pas en leurs effets, mais pour ainsi dire, à travers le verre d'une loupe (Fig. 27).

Dans des tableaux de cette époque il n'avait pas encore abandonné l'analyse des formes de l'école viennoise. Cela ne durera pas cependant ; nous ne le verrons peut-être que sur les œuvres dont il a apporté avec lui les dessins, et qu'il a remaniées d'après ses études de Beilen.

Ses esquisses de Beilen, aussi bien pour le motif que pour la forme, indiquent une nouvelle conception de la nature. Il cherche des motifs simples : des croisements de routes, des jardins potagers, des fermes bordées d'arbres, quelques constructions rurales dans la plaine



27. CHARMILLE.

(Fig. 28), où le dessin minutieux est remplacé par une vue large, rien que de grandes masses, des formes caractéristiques, des détails qui parlent. Cette conception modifie aussi sa technique. Au lieu d'un amoncellement de petits contours, un fondu dans de larges touches, d'un pinceau hardi, d'une exécution d'ensemble qui met en relief les grandes unités. Le ciel, comme source de la lumière et de l'effet, est toujours observé en première ligne. De même dans cette ébauche. Il est midi ; de grandes ombres, de vifs et puissants contrastes de lumière dominent. Dans l'air vaporeux, chaud, doux, nous sentons le mouvement des nuages bleu-foncé qui se heurtent. Sur le vert du premier plan,



28. ÉTUDE.

de rares taches claires émergent, ici et là: la haie, l'abreuvoir, la pierre qui retient la corde, les clartés du sol dénudé.

Le groupe de trois figures devant les maisons est d'un effet de touche excellent. Et tout cela fondu l'un dans l'autre en une harmonie de couleurs paisible.

A cette époque-là — étant donné le calme de son état d'âme — de Paál cherche des effets aussi tranquilles que possible : la lueur du crépuscule qui rayonne parmi les platanes en courant le long des troncs, s'atténue peu à peu vers le fond, et finit par disparaître dans les ténèbres de la forêt (Fig. 29) ; l'obscurité qui tombe sur la sapinière du bord de l'eau, et s'en va en zigzaguant pour s'emparer des aspérités de l'eau tortueuse, sur laquelle, comme une plaque d'argent, s'allonge la lueur



31 JEUNE PECHEUR



29. PLATANES.

crépusculaire (Fig. 30); la lumière grise de l'après-midi embrumée et vaporeuse, qui met des nuances dans l'eau du ruisseau clapotant au milieu de peupliers, pendant qu'elle éclaire vivement la blancheur intense de la chemise du jeune pècheur (Fig. 31).

Intéressante est surtout la délicate harmonie de tons de ses trois tableaux représentant des couchers de soleil, et qui attestent le progrès rapide du jeune maître. L'un de ces tableaux est un effet de soir de septembre; il représente l'agonie du soleil dans sa chute derrière un rivage montueux. L'œuvre a conservé son caractère d'étude, tant son effet est direct, vif, plein de fraîcheur. L'air gris, vaporeux du soir (auquel le temps a déjà donné une certaine patine foncée) domine d'un bout à l'autre; le rayon blanc jaunâtre du soleil couchant s'y fond mollement, tandis que la côte et, çà et là, la surface de l'eau se couvrent d'ombre. Sur la côte, faisant un excellent effet de tache, une femme est assise; près d'elle, sur l'herbe, le rouge de son mouchoir de tète met une note piquante sur le vert qui brunit. Derrière elle, des marronniers; le fond estplus sombre; ainsi la perspective s'ouvre en deçà, nous sentons que tout est entouré par l'atmosphère qui s'étend sur tout le paysage et imprègne le tout d'une unité d'effet chromatique. Dans cette œuvre, il n'y a plus de trace du dessin minutieux à la manière viennoise; ce sont des unités de touches qui dominent, parce que, sur les traces de Franz Hals, l'expression largement ramassée sera son nouvel idéal (Fig. 32).

Pour l'instant, c'est vrai, il hésite, de Paál vacille; cela n'est pas encore entré tout à fait dans son sang, il ne sait pas en tirer parti complètement, avec conséquence. Une autre de ses œuvres représente un effet de soir sur une grande route bordée d'arbres (Fig. 33). Parmi le feuillage de l'allée de chênes, à droite, c'est à peine si le rayon rouge de lumière tressaille, tandis qu'un jour vif tombe sur le vert des broussailles qui sont devant les bouleaux et les sapins à gauche. Et dans ces broussailles, avec quel soin minutieux sont cherchées les formes, jusqu'aux moindres détails, des feuilles, des branches et des tiges enchevêtrées les unes dans les autres! Comme si un tout autre œil avait regardé le pauvre ouvrier qui s'en va dans l'allée de chênes, et derrière lui, la vieille femme au bonnet blanc, puis l'allée elle-même; c'est largement couché, avec des grands effets de tache.

Par contre, il est tout à fait conséquent dans son coin de grande forêt, où le jour mourant est le héros du drame. Au fond d'une forêt de peupliers, le soleil disparaît dans une lumière jaune rougeâtre, que les



33 COUCHER DE SOLEIL



30 BORD DE LAC

feuillages des cimes arrêtent ; ici et là seulement, un rayon s'écroule sur un tronc qu'il étreint convulsivement. La raie dorée du soir s'étend comme un voile sur la grande route caillouteuse, sur le couple d'amoureux ; chaque trait se change en tache, dans la fusion mystique de la lumière et de l'ombre. Nous sommes là devant un tableau visionnaire dans l'amourette mystérieuse de l'harmonie du brun, du jaune d'or et du gris. (Fig. 34.) Qu'a-t-il pu dire le vieux Albert Zimmermann, lorsque son élève, trois ans après qu'il eût quitté son école, vint avec ce tableau à l'Exposition universelle de Vienne ? Comme cet homme a su oublier ! Il est parti comme un froid et sec dessinateur, et il revenait comme un maître accompli des harmonies des tons. Auparavant, il ne cherchait que de froides combinaisons de couleurs, maintenant il apparaît comme un maître presque exagérément mou, tendant vers le sentimentalisme, un maître qui semble s'égarer dans les combinaisons de couleurs adoucies. De Paál gagne un prix à cette exposition, mais cette distinction n'étouffe pas chez lui la critique de soi-même. Les Dusseldorfiens ont pu railler ses efforts pour les effets de taches, ils ont pu trouver qu'il manquait de détails ; lui a regardé la nature, et cela le consola. Mais de Paál a remarqué aussi que son harmonie de tons convenait seulement à certains phénomènes de la nature se présentant dans un cercle étroit.

A cette époque-là — nous le savons — sur l'invitation de son Mécène anglais, il se rend avec Munkácsy à Londres. La grande ville brumeuse, enfumée, fait une impression désagréable sur Munkácsy, mais les trésors d'art anglais ravissent de Paál ; et tandis que son ami s'en retourne bientôt à Dusseldorf, lui restera deux semaines l'hôte de Forbes, étudiant surtout Constable. Il put voir alors chez Forbes quelques ébauches du maître anglais, dans lesquelles celui-ci commence à rompre avec les harmonies de couleurs brunes de l'école hollandaise et, sous l'influence des aquarellistes anglais, surtout de Girtin, Varley, De Wint, Cox, Cotmane, cherche des harmonies de couleur plus claires, même dans ses peintures à l'huile, avec des couleurs locales éclairées avec plus d'unité, avec une lumière plus intense. De Paál éprouva une grande émotion à la vue de ces ébauches conçues largement, exécutées avec hardiesse, et qui exprimaient du mouvement, de la vivacité dans l'effet des taches et des couleurs, à l'encontre des compositions de Constable, dans lesquelles dominait encore l'effet monochrome. Il vit que la nature resplendit aussi en des couleurs vives ; il s'efforça donc de rafraîchir sa palette afin de pouvoir jeter sur la toile des couleurs plus animées. Il ne chercha pas les phénomènes rares de la nature, les effets



32. SEPTEMBER

de couleur fantastiques, à la manière des feux d'artifice, comme cela était cultivé dans l'atelier voisin, chez les Achenbach. Il est vrai que la nature a ces moments solennels, lorsqu'elle joue devant nous les jeux de couleur les plus incroyables en apparence. Mais ses voisins composaient de mémoire leurs couchers de soleil nageant dans le pourpre. De Paál s'est inspiré des couleurs de la nature qu'il voyait devant lui. Il commence à observer la nature sous un jour plus vigoureux, et, de cette



36. ESQUISSE.

façon, il fait mieux sentir la force des couleurs locales. Ses paysages répandent maintenant une tonalité plus fraîche, plus enjouée. Il s'occupe de l'étude des valeurs réciproques des couleurs, il se plonge dans les nuances des couleurs, la lumière, l'ombre, dans les demi-tons, en observant partout leurs valeurs individuelles. Afin d'égayer sa palette, de rendre sa main plus légère, il s'exerce aussi à l'aquarelle. Il nous en reste quelques pages qui se distinguent par la vivacité du coloris, par le fondu plus facile des tons. (Fig. 35.) Toutefois il ne sacrifie nulle



35. AQUARELLE

part l'effet d'ensemble. Par ses études de l'atmosphère hollandaise et de l'art hollandais, il accepte comme un principe d'une importance décisive pour toute sa vie: la combinaison harmonique des couleurs.

Quel vif effet de coloris, comme si dans le silence de la nuit eût chanté le violon de Paganini, subit et inattendu, lorsque nous regardons une de ses esquisses peintes. (Fig. 36.) Il n'y a que le bleu de Bœcklin du ciel, avec ses nuages délicatement teintés de brun-grisâtre, qui résonne parmi les troncs des peupliers, et projette son feu sur la surface de l'eau qui serpente. Quelle vision aiguë et radieuse! Chaque tache est posée largement, hardiment. C'est à une telle esquisse que s'applique vraiment le mot de Goethe: «La création d'un grand peintre est parfaite dans toutes ses conditions.»

C'est d'une égale profondeur de puissance suggestive que sa saulaie au bord d'une source, où les frêles silhouettes des arbres, en se pliant mollement, se réflètent dans l'eau, avec, au dessus, le moutonnement des nuages d'un ciel calme, interrompu ça et là par le vol de quelque oiseau. (Fig. 37.)

Le soleil du midi darde ses rayons sur la route du village, large, plantée d'acacias, sur laquelle s'en va une paysanne chargée d'un lourd fardeau et jetant une grande ombre droite. Le tout n'est qu'une fusion de teintes grises. C'est l'effet émoussé, somnolent d'une atmosphère alourdie. (Fig. 38.) Dans une autre œuvre, c'est l'effet net, pur, du rayonnement du soleil du matin. La transparence bleu-verdâtre du ciel sans nuages, s'étend au dessus d'un calme champ de verdure formant un joli premier plan. Un chasseur s'en va à travers la prairie vers l'allée de sapins, dans la direction de la lisière de forêt plantée de peupliers blancs. Devant lui, de hautes herbes sur lesquelles se projette une ombre tombant on ne sait d'où. La note dominante, c'est le ciel bleu verdâtre, dans lequel se fond difficilement l'accord brun-grisâtre de la verdure.

L'effet d'ensemble est plus parfait, plus achevé encore dans sa toile représentant, en une harmonie délicate de coloris, un coucher de soleil d'octobre (Fig. 39).

Le soleil mourant darde sur l'horizon ses rayons aux éclats d'argent, tandis qu'il fait reluire des taches orangées parmi les meules de foin sombres du fond. Le vent pousse des lambeaux de nuages bleu brunâtre, et des oiseaux strient l'espace de leur vol. La poussière grise du premier plan s'agite, les cimes vertes des marronniers frémissent; d'un bout à l'autre, c'est de la vie, du mouvement, un resplendissement



39. COUCHER DE SOLEIL



37. SAULAIE.



38. MIDI.

de couleurs. Mais nulle part, un ton qui choque. C'est une grande unité, une complète harmonie, un fondu délicat, des nuances subtiles.

Au point de vue de son effet de coloris, ce petit tableau est un chef-d'œuvre.

III.

Le rayon d'or qui frétille parmi le feuillage de la forêt de Fontainebleau, fait resplendir des couleurs merveilleuses. Tout nage dans un bain d'or. Les taches de l'azur du ciel luisent à travers les branches, et l'air scintille de mille menus points lumineux. Les couleurs en reçoivent une douceur veloutée, une profonde vigueur de lumière. Rousseau, Corot, Diaz, Daubigny, tous ont vu ce coloris clair, chaud, brûlant, et chacun d'eux en a tiré des éléments conformes à son tempérament : Rousseau, les grands contrastes de lumière ; Corot, le fondu délicat, mou, doux ; Diaz, les miroitements de couleurs vibrantes, radieuses, étincelantes ; Daubigny, les harmonies de tons simples, larges, chaudes.

Dans le pays des artistes français, Ladislas de Paál se sentit en un monde merveilleux, féerique, où ses rêves de coloris se réalisèrent. Il s'empresse donc d'augmenter les éléments clairs de sa palette. Son âme est dominée par une bonne humeur radieuse, par une soif de travail, par des désirs et des espoirs, par une aspiration ardente au succès et au progrès ; il cherche des harmonies correspondant à ses sensations. En général, ce sont les gammes claires qui domineront dès lors dans ses harmonies de teintes : le jaune, et toute sa gamme, du rouge jaunâtre, du jaune rougeâtre au rouge brique ; le bleu, le vert, et toute leur gamme. Elles symbolisent la sérénité absolue de son âme, l'affermissement de sa conception de la vie, le tumulte de ses désirs passionnés. La musique de ses couleurs se fait entendre en des hymnes majestueux et en des gradations gracieuses. Cette symphonie de couleurs qui résonne dans la première période de son séjour à Paris, pour employer un mot de Wordsworth, est une véritable *eye-music* (musique des yeux) ; elle émeut avec sa vigueur presque exclusivement sensuelle. Son exaltation pour le coloris, étouffée pendant des années, éclate maintenant avec une intensité conforme à l'excitabilité farouche de son tempérament.

Examinons, par exemple, les progrès graduels de sa couleur *verte*.

Les gens éprouvèrent longtemps de l'horreur pour le vert, le fameux *vert épinard* ; cependant, en général, plus d'un préfère les harmonies des

LE COUCHER DU SOLEIL



LES SAULES

teintes claires aux accords de couleurs atténuées, et des expériences récentes prouvent que les couleurs les plus favorites du grand public, ce sont le vert-bleuâtre, puis le bleu, le pourpre, le vert, l'orangé, le violet ... (*L'Année psych.* VI), en un mot, plutôt les nuances des couleurs froides. Toutefois, le culte du vert ne se développe que lentement. Les anciens maîtres le mêlèrent avec des couleurs chaudes, ils lui ôtèrent ainsi de sa vigueur sensuelle. Mettons une feuille verte fraîche à côté du vert de Poussin ou de Ruysdaël, et nous verrons aussitôt combien leur vert est relatif. Avec sa vigueur lumineuse, il eût tranché sur leurs harmonies brunes, aussi l'ont-ils atténué. Constable, sur les traces des aquarellistes anglais, en cherchant dans ses esquisses un éclairage plus clair, donna pour la première fois une lumière plus vigoureuse au vert, et par là — comme l'écrit Delacroix dans son journal — il parvint à mélanger, non pas, comme la plupart des paysagistes, un seul ton, mais plusieurs nuances de vert. Assez longtemps, cependant, il ne trouva pas d'imitateur. Sa vigueur sensuelle n'a été mise en valeur que par Courbet, Rousseau et Diaz. Ce n'est que vers 1885 que l'on connut sa beauté, et surtout le public des grandes villes, à qui, par sa rareté même, il suggéra des sensations de fraîcheur, riantes, gaies. Dans son vert de Vienne et de Dusseldorf, Ladislas de Paál mélangea d'abord un ton jaune, puis rouge, afin qu'il ne tranchât pas sur le chaud effet d'ensemble de ses œuvres : mais de cette manière il en a enlevé, lui aussi, la beauté sensuelle. Dans le vert doux de ses saules qui penchent sur l'eau du lac, palpite déjà une lumière plus vive (Fig. 40, 41), tandis que, après avoir connu Constable, nous rencontrons dans un de ses coins de forêt une verdure baignée de soleil, vive, d'un vert ardent, d'un vert vigoureux, large, délicat, où fourmille de la vie (Fig. 42). Cependant dans ses coins de forêt de Fontainebleau, ce vert se réveille à une vie nouvelle. Ses nuances seront plus riches ; ce sera un vert onctueux, splendide, plein de joie, d'enthousiasme et d'extase. De Paál a conservé sa beauté sensuelle, toute sa gamme puissante, qu'il met en valeur par degrés. C'est plein de nuances, un mélange de vert bleuâtre, de brun, de rouge bronzé et même de vert lilas foncé, auquel il donne ensemble et en une fois sa douceur veloutée, sa volupté onctueuse, sa vigueur de lumière aveuglante.

Mais le nouveau résultat de ses recherches du *problème de lumière* marque chez lui un degré beaucoup plus important d'évolution que le rajeunissement de sa palette. A cette époque-là, le problème était dans l'air. Manet et ses camarades, Pissaro et Monet soutenaient

qu'il n'y a pas de lignes dans la nature, mais de la lumière colorée et que la mission du peintre est de rendre les effets de lumière qui créent l'espace.

De Paál commence donc à observer, lui aussi, le pouvoir de l'atmosphère qui détermine l'harmonie des choses. Jusqu'au point où notre faculté visuelle peut atteindre et discerner, tout l'horizon, tout l'univers, tout l'espace infini, embrassé d'un coup d'œil, prend un aspect d'unité, se fond en un seul tout, notre vision se développe, surtout en profondeur, en la communauté d'une même atmosphère. Le point central du drame, ce sera cette *atmosphère* créatrice de couleur et d'espace, qui ranime le site, l'homme qui y vit, toutes les formes, et les met en harmonie les unes avec les autres. Cette unité, cette harmonie, les anciens l'ont sentie également ; ils lui ont cherché même des formules à l'aide desquelles ils pussent l'exprimer. Ils créérent des contrastes de lumière relatifs. Du ciel couvert de nuages une ombre tombe sur le premier plan, afin que l'effet du fond devienne plus clair. En dehors de la perspective linéaire, ils utilisent aussi l'effet de l'atmosphère qui détermine el changement des couleurs ; le premier plan nage dans des teintes brunes, le fond, dans des bleus, le centre, dans des bruns verdâtres, ou bien ils ont étudié d'autres effets de coloris, afin de faire sentir l'effet de l'harmonie de l'atmosphère. A Vienne, et au début de son séjour à Dusseldorf, Ladislas de Paál s'attacha à exprimer ainsi l'atmosphère. Mais après son voyage à Londres et surtout à Paris, il eut la conscience que pour exprimer l'atmosphère créatrice d'espace, l'essentiel est d'observer et de rendre exactement la valeur de son intensité de lumière colorée. Corot et Millet ont obtenu leurs effets grandioses d'espace par l'expression précise des valeurs des couleurs. Dans son testament artistique, Corot considérait comme importantes deux choses : l'étude sévère du dessin et des valeurs.

Corot a vu la nature dans la lumière grise de l'aube et du crépuscule, il a observé cette lumière vibrante, brumeuse, fine, ayant l'opacité d'un voile, qui établit les valeurs des couleurs et crée l'espace en les fondant l'une dans l'autre. Rousseau a insisté également sur la lumière, mais, lui aussi bien que ses discip'es, n'ont exprimé toujours que les contrastes relatifs de lumière ; il n'y a que Manet et les impressionnistes qui aient essayé de rendre la lumière absolue, la lumière du soleil, vibrante, ondoyante, changeant les tons, qui brise les lignes tranquilles des objets, se modifie sans cesse, est toujours en mouvement, ne permet pas que quelque chose prenne



LES SAULES



13. ÉTUDE DE BOULEAUX

l'aspect d'une masse sombre, décompose les formes, et crée uniquement des effets rapides, fuyants, instantanés, mais harmonieux. Cet effet fugitif de la lumière ne pouvait pas intéresser Ladislas de Paál. Dans ses sous-bois, il l'a vu, lui, en des lents ondoiements, où la lumière filtre à travers le feuillage en de tranquilles gerbes de rayons, étreint toutes les formes, crée de puissants contrastes des modelés fins, des nuances qui se fondent en des demi-teintes claires, transparentes.



14. ÉTUDE DE BOULEAUX

délicates. Il ne voyait pas, lui, la prairie baignée de rayons de soleil, ni la lumière vibrante au dessus du miroir de la mer infinie.

Toutefois, au lieu des contours prononcés, il met, lui aussi, des taches, dans lesquelles se répand amoureusement le grand fluide créateur d'harmonie: la lumière; mais il conserve toujours les formes, en les représentant dans de grandes harmonies. Il cherche lui des effets plastiques, mais harmonieux. Il s'intéresse à la lumière qui



12. PAYSAGES AVEC DES VACHES

s'introduit dans tous les coins, en vibrant, en palpitant même dans les ombres. C'est ici, dans la forêt de Fontainebleau, que de Paál commence à observer avec plus de finesse les *ombres colorées*, quoique nous ne rencontrions pas de masse morte dans ses ombres même à sa période de Dusseldorf; la couleur locale se fait sentir partout. Dans ses études de la forêt de Fontainebleau, il rend l'effet du soleil par des ombres colorées. Ce n'est pas là une découverte de Manet. Constable aussi l'a remarqué, et dans ses esquisses nous pouvons voir ses efforts dans ce sens. D'autre part, le jeune Ruskin avait proclamé que «l'ombre est une couleur, comme l'est la lumière». *(Lectures on Art.)* En faisant l'éloge de Turner, il dit que «même son ombre la plus profonde est imprégnée, remplie de lumière grise». A son voyage d'études à Londres, Constable et Turner attirèrent l'attention de Paál sur la question de l'ombre colorée, et déjà en 1872 — donc à la même époque que Manet — il l'étudie beaucoup. J'ai là devant les yeux une étude de peupliers, puissamment éclairée, largement brossée, en des saillies monumentales, dans une lumière colorée, vive, vigoureuse, même en ses parties ombrées. (Fig. 43.) Dans le feuillage vert du fond de la forêt éclate, ici et là, un coin de ciel bleu qui éclaire la cime de l'arbre, en projetant de grandes ombres. (Fig. 44, 45.)

D'où l'ombre reçoit-elle la couleur? Les anciens ont procédé à l'arrangement de la lumière en la distribuant graduellement, en la fondant dans des demi-teintes délicates. Cependant dans le paysage de Van der Meer, à la Haye, la lumière existe même dans les ombres, elle existe et crée des couleurs, de merveilleuses transitions des couleurs des objets proches, des menues taches fines, qui vivent, se meuvent et vibrent. C'est un émerveillement des yeux! Néanmoins les aquarellistes anglais, et, à leur suite, Constable, Turner surtout, l'ont utilisé avec résultat, sachant que la couleur n'est pas la couleur locale de l'objet situé dans l'ombre (Manet dit à ce propos qu'il n'y a pas de ton local), mais que la couleur de l'objet voisin aussi se reflète dans l'ombre. Goethe reconnaît également, non seulement la présence de l'ombre colorée, mais la source de la couleur dans l'ombre, il s'afflige de ce que les peintres n'emploient pas assez les reflets dans leurs propres variétés. Le jeune Ruskin proclama que «c'est une fausse conception que d'employer des tonalités non modifiées». Ce n'est donc pas Manet qui commença à observer les reflets des couleurs qui résident dans l'air et se jettent sur les ombres: il n'a fait que les accentuer. Mais la chose ne fut pas sans préoccuper de Paál, il la rendit avec

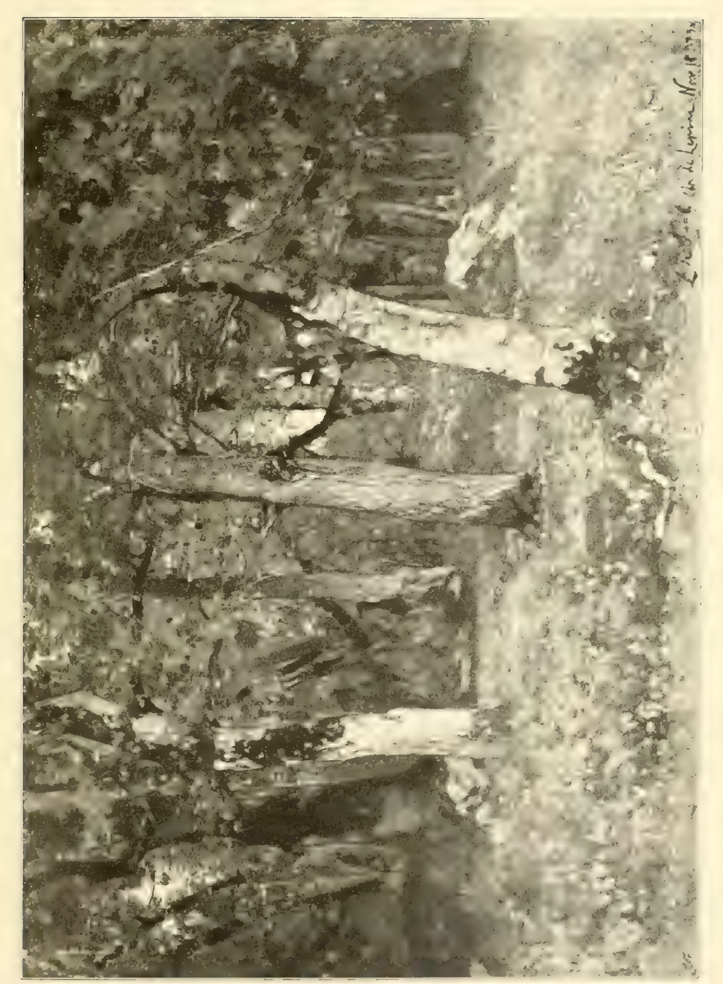
beaucoup de finesse dans ses œuvres de Paris. Naturellement il n'alla pas jusqu'à poser des problèmes des reflets, comme Besnard, ou à les accentuer exclusivement en exagérant la dissolution des formes,



45. ÉTUDE DE BOULEAUX.

comme Monet. Mais déjà il se rend compte de la vérité, et met vigoureusement à profit ses effets artistiques.

Ses efforts de ce côté furent menacés d'un danger. En accentuant exclusivement les couleurs, il risquait de rendre facilement tranchant son effet de coloris. La nature fond les couleurs toujours en



une impression d'ensemble, en une tonalité harmonieuse. Cette impression d'ensemble, les anciens l'ont également observée. Ladislas de Paál l'avait pratiquée déjà à Dusseldorf, mais en des harmonies sombres obtenues par la dégradation des tons. Maintenant, il se trouvait en présence d'un problème nouveau. La nature qu'il voyait devant lui, tout en conservant la vivacité de ses tons, restait harmonieuse. Millet écrit dans une de ses lettres : «Selon moi, le beau réside dans l'harmonie.» Corot, ainsi que Daubigny, ont poursuive également cette harmonie. Celle-ci n'est obtenue cependant que par l'unité de l'éclairage. C'est là que réside le secret de l'effet magique du coloris.

En conservant l'unité de l'éclairage, l'on assure aussi au coloris brillant son harmonie, surtout par l'observation attentive des différents *effets de contraste*. La tache d'une couleur pure et forte est entourée par les couleurs complémentaires qui lui conviennent ; il faut que l'artiste le fasse sentir pour obtenir une harmonie complète. Là où cet effort involontaire de nos yeux n'est pas satisfait, là où, par exemple, le bleu ne reçoit pas le jaune qui lui convient, pour pouvoir se fondre harmonieusement, le tableau devient tranchant. De Paál, en tenant compte de cette loi, créa des harmonies brillantes dans une de ses œuvres exécutées au début de son séjour à Barbizon, et qu'il acheva le 18 novembre 1873. Ce n'est qu'une harmonie de vert jaunâtre, de gris et de rouge brique. Rien que des couleurs brillantes, éclairées par le rayon de soleil qui filtre à travers le feuillage ; il en enleva ainsi la brutalité, tout en conservant la vigueur, l'effet harmonieux et la chaleur. (Fig. 46.) Chacune de ses couleurs est combinée, soit mélangée sur la toile même, soit couchée exactement en de menues taches, d'un pinceau rapide, passionné, en rendant ainsi l'illusion du mouvement continuel de la lumière qui vibre sur les feuilles. Les cimes touffues des arbres fléchissent mollement, mais la lumière du soleil scintille quand même à travers, court le long des feuilles, atteint les troncs noueux et vermoulus, se réflète sur le paysage humide, sur le gazon, tremblotte sur le sol, parmi les feuilles vert-jaunâtre qui tombent pendant que l'arbre se balance de côté et d'autre, afin de jeter ses délicats reflets sur le vert humide de la mousse qui tapisse l'écorce ridée des arbres. Et toutes ces couleurs se dissolvent l'une dans l'autre en une lumière atténuée, et l'ensemble, regardé à la distance voulue, se fond en une harmonie brillante, fraîche, souriante, gaie.

C'est ainsi que sa gamme se modifia. A Dusseldorf, il se mouvait dans un cercle beaucoup plus étroit, il fallait qu'il jetât un voile sur

ses sensations pour qu'elles correspondent aux harmonies de tons foncés. Aujourd'hui, non seulement l'harmonie du coloris a changé, mais elle est devenue *variée*. Car, on le voit, la nature ne fait que modifier ses harmonies de tons ; il ne faut donc pas — comme les Hollandais — astreindre tout et toujours à la même harmonie, comme Van Goyen au brun-jaunâtre, Ruysdaël au brun-verdâtre, en cherchant chaque fois un ton dominant et accordant sur lui les autres couleurs.



47. EFFET DE NUAGES SOMBRES.

De Paál, lui, cherchera désormais d'un tableau à l'autre, une tonalité différente, après le vert jaunâtre le brun rougeâtre, puis le gris, comme Daubigny.

Mais lorsque l'harmonie de son âme fut détruite — comme jadis chez Hals — le monde devint obscur également pour lui. Il retourne aux tonalités mélancoliques, sombres, comme jadis à Dusseldorf. Mais quel contraste entre les deux gammes sombres ! A Dusseldorf, il étudiait encore les transitions molles, le fondu délicat en un gris-brunâtre du coucher de soleil. A présent, ce sont le brun rougeâtre, le noir triste, le vert effacé et les clartés fantastiques qui éclatent subitement de leurs harmonies. Tout semble désespéré, souffrant des tourments intérieurs



par une douleur déchaînée. Le ciel est couvert, la lumière ne se fixe que sur de grands contrastes ; aux couleurs brillantes exilées de sa palette se sont substituées des harmonies sombres. Nous rencontrons l'expression de sensations passionnées. Ce sont les amertumes d'une émotion étouffée qui le tentent . . . (Fig. 17.)

Pour exprimer les sensations permanentes, qui troublaient profondément son âme, il ne pouvait se contenter de cet effet fugitif, rapide, qu'exerçaient sur lui l'impression colorée du monde et les valeurs de coloris de cette impression. Il lui fallait, à lui, des formes plastiques observées avec plus de calme, avec plus de détail, plus de soin. Manet et Monet regardèrent le paysage comme une tranche de la lumière fugitive, variable ; le paysage de cette façon perdit de plus en plus sa matérialité. De Paál n'alla pas si loin. Il maintint, lui, la vigueur de la ligne, la force du modelé, mais il conserva aussi l'éclat et le mouvement de la couleur. (Fig. 72.)

Chez Ladislas de Paál, nous trouvons l'une et l'autre. Dans ses œuvres, le ciel, le nuage, la terre, l'eau, la forêt, les figures, tout sert ses sensations lyriques, mais il n'en reste pas moins peintre, à savoir qu'il rend aussi séparément la texture, le modelé des objets, leur matérialité, en leurs valeurs précises de couleur et de lumière.

LA NATURE

Bien que le paysage soit le genre le plus lyrique de l'art de la peinture, nous lui demandons une certaine objectivité. Il faut qu'il exprime le caractère matériel des objets qu'il représente. Il faut qu'il l'exprime avec la manière du peintre, avec sa facture, qui change selon que les objets sont durs, mous, légers, délicats, élastiques, saillants ou plats : il est tantôt brossé largement ou en petits faisceaux, en pleine pâte ou en couches minces, tantôt en rayons verticaux ou en lignes horizontales, en banderolles ou en filochés, d'un effet pesant ou léger, selon que le peintre veut représenter les saillies d'un tronc d'arbre, la vibration d'une eau transparente, ou le moelleux d'un sol humide et argileux.

Mais cette facture trahit en même temps l'état d'âme du peintre. « En regardant la palette d'un peintre, on voit à qui l'on a affaire (Stevens : *Impr. sur la peinture*, CXXXVII).

Une fois le diable — raconte Hofmann — se dressa derrière un peintre pendant que celui-ci travaillait en plein air :

— Tu es amoureux, lui dit le diable.

— C'est vrai, répond le peintre, mais comment vois tu que je suis amoureux ?

Il n'est pas nécessaire d'être un diable pour découvrir l'état d'esprit d'un artiste *par ce* qu'il peint et *de la manière* dont il le peint. Tout son caractère est dans sa facture, les éléments de son caractère permanents aussi bien qu'instantanés. Fromentin l'a brillamment observé en parlant de Rubens — combien le sentiment et l'esprit qui dirigent le pinceau de l'artiste, et la perception visuelle qu'il exprime, influent sur sa facture et sur sa touche (*Maîtres d'autrefois*). On voit aussitôt si l'artiste, au moment de la création, était distrait ou plongé dans son sujet, passionné ou ennuyé, attentif ou de mauvaise humeur, mélancolique ou gai. Mais il y a quelque chose de plus encore : la manière dont il

voit la nature, dont il conçoit et rend le monde, nous conduit aux éléments secrets de son âme.

1. Quel est chez Paál la puissance de rendre la texture des choses?

2. Combien profonde est la liaison entre ses sensations et sa facture?

Voilà les deux questions auxquelles nous voulons répondre.

I.

... Deux meules de foin se dressent au milieu d'un champ fauché, et au dessus, la voûte infinie du ciel, avec un amoncellement de nuages gris, brun-bleuâtre, qui planent en s'abaissant... Il n'y a presque que le ciel qui donne l'éclairage et, partant, la tonalité du paysage, le ciel ouvert qui est l'âme du paysage, et que l'artiste étend en premier lieu sur la toile. Il en est de même de Paál. Dans ses esquisses, le ciel est toujours plus achevé que le paysage lui-même, car il sait que la vie des choses représentées dépend des effets atmosphériques. (Fig. 48.) Le ciel, l'air infini et la lumière infinie, commencent à l'épiderme de la terre et se perdent dans l'infini, pénétrant partout, dans le moindre coin, comme atmosphère et comme lumière. On ne peut les rendre que successivement, en leurs effets.

Un ciel bleu pur, absolument transparent, le ciel bleu des peintres de la Renaissance, dans son éblouissement velouté, est un phénomène fort rare; la poussière, les émanations humides, la vapeur d'eau, qui montent de la terre, rompent son éclat, lequel, par ce conducteur plus ou moins trouble, gagne de la couleur en des gradations différentes, selon la densité de l'agent conducteur. C'est en rendant ces gradations de coloris, que l'on peut et que l'on doit faire sentir l'effet de l'atmosphère. (Fig. 49.)

Il est étonnant combien lentement le goût des artistes s'est développé en ce sens et en particulier, pour rendre des atmosphères plus pures, jusqu'à Turner! Le dernier mot, ce fut Claude Lorrain. Après lui, les trois tons: brun, vert et bleu, devinrent une règle pour la reproduction du premier plan, du centre et du fond. Cependant, dans la réalité, il n'y a nulle part cet arrangement de l'atmosphère en couches grossières et tranchantes. Le ciel n'est partout qu'harmonie et variété. Il est plein d'une atmosphère profonde, transparente, vibrante, dans laquelle se jettent les traces affaiblies, voilées des brumes sombres, des clartés, des ombres et des émanations vaporeuses.



18. MEULES DE FOIN



19. COIN DE VILLAGE

Il faut que l'artiste fasse sentir cela. Cette souplesse vaporeuse, fondue, cette transparence, cet émail, Claude Lorrain les a rendus par le glaçage fréquent de la première couche en pleine pâte. Sauf Turner, ni ses contemporains, les Poussin par exemple, ni ses successeurs n'y sont parvenus, pas même Cuyp, surtout à la fusion graduelle et variée des couleurs l'une dans l'autre. Turner, lui, s'essaya à rendre les moments d'accalmie complète. Il représenta le merveilleux ciel bleu azuré des

couchers de soleil baignant dans toute la somptuosité de couleurs irisées, «le bleu brisé, mélangé, émaillé, dégradé, d'une profondeur infinie et incommensurable» (Ruskin). A l'époque de ses études à Vienne, Ladislas de Paál a rendu le bleu pur du ciel dans son immobilité traditionnelle, dans son éblouissement velouté, sans nuances (*Flanc de coteau*, Fig. 24); un ciel bleu azuré du matin, qu'il a exécuté à Dusseldorf, tranche également avec sa vigueur intense; il y manque l'émail, le fondu, la souplesse et les transitions délicates.

Nous connaissons toutefois de lui une petite étude faite lors de son séjour à Paris (Fig. 50), qui représente probablement une partie des fortifications parisiennes dans l'éclat du soleil de l'après-midi. Ici son ciel est déjà plein de vibration, de mouvement. C'est le cliquetis de mille couleurs différentes qui donne le bleu émoussé du ciel, dans lequel la variété est apportée par la blancheur grise de quelques menus nuages stratus, en indiquant la direction du vent et en augmentant l'illusion du mouvement. Dans ses sous-bois, on ne voit le ciel qu'en ses effets; çà et là, il se reflète dans quelque flaque d'eau, ou bien il perce à travers les ramées, en déterminant, avec son bleu intense, des variations délicates sur le vert fondu des arbres. Au reste, il n'eut pas beaucoup l'occasion d'étudier le bleu azuré du ciel ouvert.

Il vécut au bord de l'eau, où l'atmosphère vaporeuse brise le bleu du ciel et le couvre de nuages. Ses couchers aussi bien que ses levers de soleil étaient enveloppés de nuages. Son élément à lui, c'est le ciel devenu nuageux par les vapeurs. Dans leur pays vaporeux, les Hollandais furent les premiers à remarquer les beautés du ciel nuageux. Les nuages des maîtres italiens n'ont eu qu'un but décoratif, des arabesques blanches collées sur le bleu éblouissant; aux yeux des Vénitiens, ce ne sont là que des draperies, des ornements du ciel, en des plis artistiquement arrangés. Excepté Rubens, les anciens observèrent, non pas les conformations des nuages cirrus, de couleur opale, des plus hautes régions, mais celles des nuages stratus, qui descendent plus bas, qui tombent en traits. Les artistes hollandais observèrent les nuages des régions encore plus basses, les cumulus, qui pendent déchirés en loques, mais en général superficiellement. Les nuages des artistes hollandais nagent dans une couleur unique, le brun-grisâtre, tombent en des traits uniformes, sans variation, sans transparence; la lumière se jette sur eux, au lieu d'être illuminés en dedans. Cependant la couleur des nuages est très variée, car elle diffère selon les régions. Leur vie est un perpétuel mouvement;



30. ENVIRONS DES FORTIFICATIONS DE PARIS.

ils fondent les uns dans les autres, ils s'absorbent, ils naissent et disparaissent.

Chez Van Goyen, les nuages sont une masse grise ; chez Van de Velde, un amas dur, qui nage, qui est palpable, des ampoules aux contours fortement dessinés ; ils sont secs même dans la plus grande humidité. Il n'y a que Ruysdaël qui fasse sentir le rapport, le lien mystérieux entre les nuages et la terre, le jeu mobile des éléments ; il les transforme comme par une magie en des êtres organiques et commence à faire sentir que ces nuages sont en mouvement.

Les aquarellistes anglais, et, après eux, Constable, surtout dans ses esquisses, poursuivent déjà des études de nuages systématiquement et à fond. Constable, et spécialement Turner, étudièrent avec un extraordinaire soin la fusion réciproque, la variation des stratus et des cumulus, et représentèrent avec une grande vérité leur texture, leur inclinaison en perspective et la caractéristique de leurs couleurs.

Les maîtres français pouvaient observer de merveilleuses conformations de nuages dans la contrée vaporeuse de la forêt de Fontainebleau. Chacun d'eux a cultivé la forme qui répondait à son état d'âme. L'œil de l'impressionniste moderne cherche en vain dans leur ciel la vibration de l'éther, la mobilité fuyante de l'air. Ils étaient, eux, pour les effets atmosphériques grands, permanents. Chez Corot, c'est l'atmosphère vibrante de l'aube, grise, qui nage dans une lumière argentée, avec ses nuages délicats, qui sont moins des nuages que du brouillard, de la vapeur. Chez Dupré, au contraire, tout est plein de passion orageuse. Il aime, lui, dans la nature, les grands moments de transition, avant ou après la tempête. C'est par le ciel qu'il commence et finit ses toiles. Il aime les nuages noir-jaunâtre qui s'entre-dévorent avec une colère sauvage, en attendant les manifestations voluptueuses du déchaînement de l'orage, de son vacarme, de sa rage. Chez Rousseau, il y a entre le ciel et la terre une unité plus harmonieuse. Ce grand artiste d'une vigueur universelle s'intéressa à tous les genres des conformations de nuages, et en particulier aux manifestations dynamiques des phénomènes célestes, non pas dans le paroxysme de la passion, mais dans la simplicité majestueuse du sentiment étouffé. Ses nuages sombres, rembrunis, à grands traits, répandent des effets mélancoliques. Daubigny s'intéresse aux conformations fugitives du ciel printanier, il aime les stratus qui flottent, lorsque la brise du printemps se joue avec eux, les déchiquettent, les fond en des formes toujours nouvelles, et produit chez les âmes rêveuses l'impression d'êtres divers. Déjà il fait sentir,

lui, la grande distance, l'atmosphère qui se meut parmi les nuages, avec l'éclat étincelant de leur lumière intérieure.

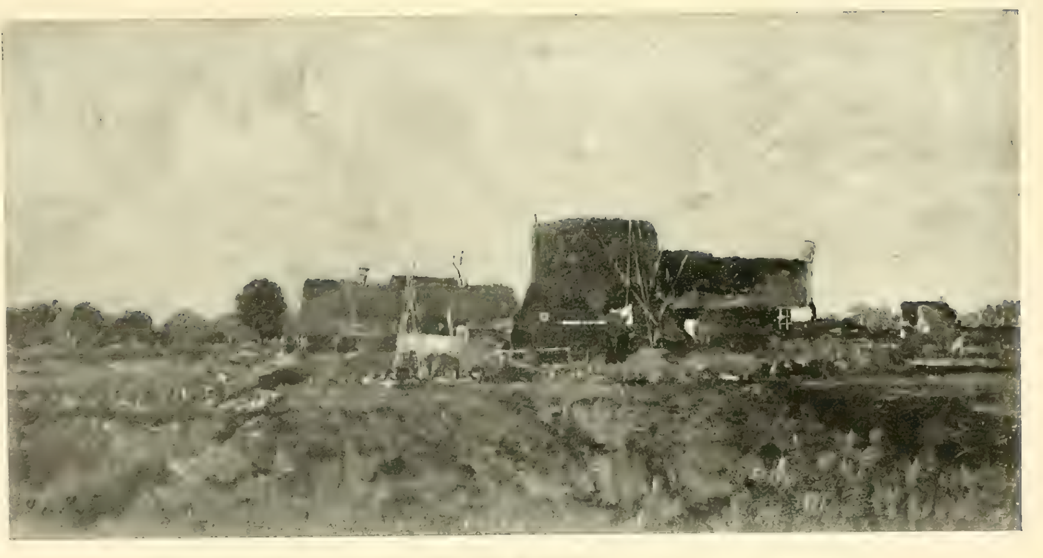
Ladislas de Paál aussi exprime ses sensations par le ciel nuageux, et selon que celles-ci changent, il cherche des aspects de ciel différents. A l'époque où il travaillait à Dusseldorf, ses couchers de soleil dans les nuages stratus, brun-grisâtre, orageux, par des effets harmonieux de tons, ont fondu la vie individuelle de chaque couleur dans la lumière délicate du clair-obscur. Mais à Paris, ses nuages sont des vraies individualités. Ils vivent, ils se meuvent, ils créent des effets. D'ordinaire, c'est au-dessus d'un horizon coupé symétriquement en deux que s'arrondit le ciel, qui remplit de son atmosphère le premier plan, et, tel un voile épais de nuage, pénètre même dans les crevasses. *(Route de Paris dans la forêt de Fontainebleau.* Fig. 21 et 22.)

Dans une de ses œuvres de maître, représentant un coin de village, le ciel lourd de nuages accumulés tombe tristement sur les grands toits des cabanes, devant lesquelles une paysanne étend du linge. Le rouge du mouchoir de tête de la femme pique d'une tache vive l'harmonie de couleurs brune, vert-grisâtre. Il ne voit les grandes toitures hollandaises que heurtées de nuages et se découpant sur l'horizon en de fines lignes brisées ; sa large touche trahit la joie qu'il éprouvait devant ces lignes qu'il observait avec une amoureuse sollicitude. Mais la vigueur de l'effet réside dans son ciel couvert de nuages et qui domine le paysage, avec sa mélancolie et son mutisme pleins de dignité. Nous sentons que ces nuages chargés de pluie guettent impatiemment le moment d'éclater, en s'accrochant lourdement les uns aux autres. Ils créent un ensemble harmonieux (Fig. 51).

A la période triste de son séjour à Paris, il étudie avec une prédilection marquée les nuages de pluie déchirés en lambeaux informes et gris. C'est en quelque sorte une fusion du ciel et de la terre. Le vent, qui chasse ces nuages avec un sifflement aigu, s'accroche aux branches des arbres, les renverse, les roule, les tord. Les nuages se massent, puis se morcellent, nagent dans toutes les nuances du gris, et ont l'air d'écraser la terre sous leur poids.

Cependant ils ne sont pas taillés en bois ou en fer-blanc, leurs perspectives sont finement observées ; ils brillent d'un feu intérieur, ils font sentir de grandes distances ; ce sont des créations vaporeuses de l'atmosphère humide. Ils n'en conservent pas moins leur individualité. Ce ne sont ni les nuages de Dupré, ni ceux de Rousseau.

Ce sont autant d'expressions peintes des sensations individuelles



51. COIN DE VILLAGE.

de l'artiste. Ils ont été conçus dans son imagination, comme les symboles de sensations tristes, étouffées, oppressées. Ils révèlent son âme mélancolique, ses passions réprimées à grand'peine, les souffrances profondes qui ravagent son être moral. Avec leur facture large, en



13. COUCHER DE SOLEIL DANS LA FORÊT

pleine pâte, ils font sentir une colère sauvage, le combat intérieur d'une force qui voudrait éclater. (Fig. 13.)

Une des plus remarquables de ses œuvres de cette époque, est un puissant effet d'automne après la pluie. Là encore, c'est le ciel nuageux qui domine. On est au soir, après l'orage, la verdure, estompée par l'obscurité qui tombe, se ranime et commence à revivre. A peine si

la lueur crépusculaire filtre à travers le feuillage du saule dont la cime se perd en une masse. Sur le ciel, les nuages de pluie se retirent lentement là-bas, à l'horizon, striés de raies de plus en plus claires, larges, grandes, moitié éther, moitié vapeur légère, en de couleurs mystiques, sans que leur feu étouffé puisse éclater ; rien que quelques rayons de lumière tremblotant çà et là, comme autant de phares dans les nuages enténébrés. C'est l'apprivoisement des forces infinies de la



52. COUCHER DE SOLEIL.

nature, leur agonie douloureuse, pleine de la plus émouvante puissance évocatrice du doute . . . (Fig. 52.)

Voilà la vigueur individuelle de Ladislas de Paál dans l'interprétation poétique des nuages.

Mais parmi ses œuvres nous rencontrons aussi l'observation de phénomènes célestes plus rares, plus colorés. Alexandre Dumas avait acheté, à la vente organisée après la mort du peintre, un coucher de soleil dans la forêt, dont nous ne connaissons qu'une esquisse réduite. (Fig. 53.) Le soleil se couche dans un pourpre flamboyant au milieu de l'allée de pins de la forêt, jette sa lumière sur les troncs des arbres



EFFET APRÈS UNE PLUIE

et produit une clarté magique. La lumière rouge carmin joue insouciamment avec les ramures des tiges blanchies par le soleil, tandis que, dans l'obscurité humide du sol, des ramilles sèches et des feuilles moisies se fondent en un mélange méconnaissable. Ce sont les transitions vives des contrastes de lumière qui ont été observées ici.

Mais le somptueux éclairage des couleurs du coucher de soleil, nous le retrouverons dans une autre œuvre admirable. (Fig. 54.) C'est la grand'route d'un village qui s'offre à nos regards. Le soleil meurt à l'autre bout de la route, dans une fusion de couleurs et de feux roses, sur le large ciel à peine voilé de nuages. Sur les hautes régions qui s'étendent au-dessus de l'horizon, scintillent des teintes bleu-jaunâtre, en se fondant toutes plus bas dans les couleurs violet jaunâtre de fleurs d'oranger plus lumineuses, que recouvrent par intervalles des azurs émaillés d'écarlate et d'or . . . Et avec quelle finesse il exécuta ces délicates nuances !

Son œuvre intitulée *Aube dans la forêt* (Fig. 55), est d'une égale harmonie de couleurs douces. A l'entrée de la route sous bois, des ombres noires sont encore suspendues. La brume matinale descend sur la clôture en planches de gauche et sur la cime des sapins, en enveloppant leurs contours comme d'un voile épais émaillé de bleu. Le brouillard qui monte, chasse lentement les ombres de la nuit, et son haleine humide lèche le sol de la forêt. Ici, c'est la fusion des contrastes du brun-grisâtre et du blanc-grisâtre.

II.

La nature, nous l'avons dit, est une grande harmonie. L'harmonie du ciel et de la terre. Mais dans cette harmonie, il faut faire sentir le caractère individuel de chaque partie. D'un côté, l'infinité du ciel, la fusion vaporeuse des nuages ; de l'autre côté, l'anatomie de la *terre*, la constitution organique du *sol*.

Qu'est-ce que la terre dont nous voyons les fleurs ? Qu'est-ce qui se cache sous la couche fleurie ? Est-il sec ou humide, le sol de la forêt qui fait vivre l'arbre, détermine son accroissement, influe sur sa couleur, sur sa vigueur ? En faisant sentir tout cela, l'artiste peut exprimer un effet, une sensation ; ce sont donc des moyens importants pour exprimer le trait caractéristique dans l'art.

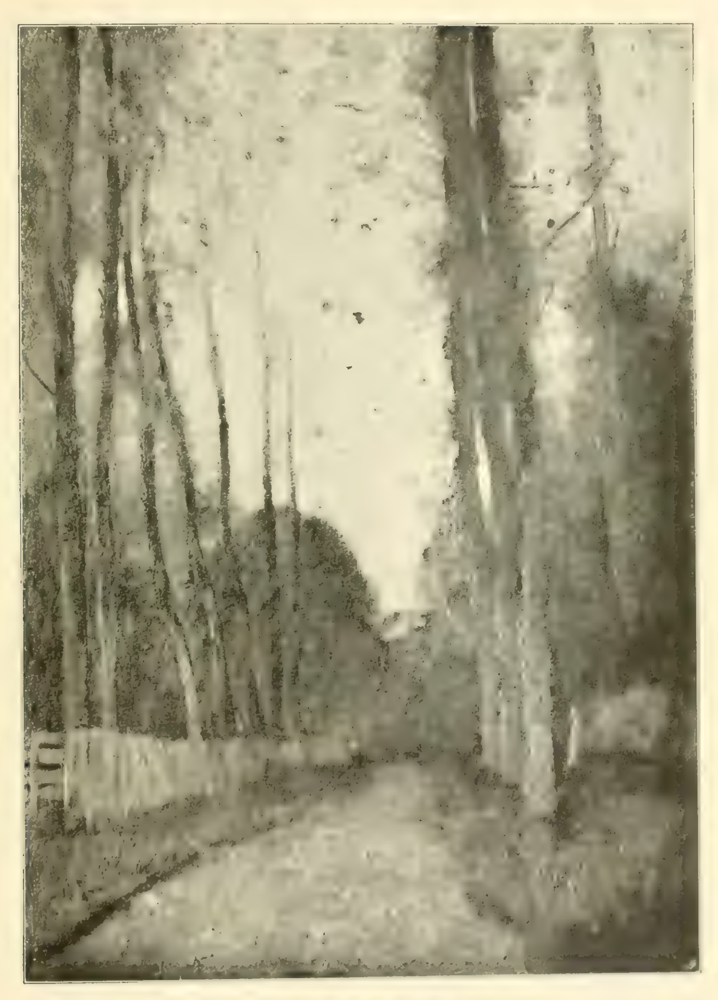
L'art ancien l'a également senti et s'est efforcé de faire sentir les

rapports étroits entre la végétation et le sol, d'exprimer des vérités, surtout dans les formes. Mais ses efforts n'ont atteint que lentement l'expression artistique. Le chemin est long, depuis les formes naïves du sol montagneux de Giotto jusqu'aux effets de montagne rendus avec la fine vérité géologique de Turner ; depuis les essais de terrains plats de Memling jusqu'à la vigueur puissante des plaines des maîtres français, notamment de Daubigny et Millet !

Pour rendre la conformation de la terre, de nouvelles voies ont été ouvertes aussi par les artistes hollandais, grâce à leur culte de la forme, à leur vérité du détail, à leur tendance à observer exactement. Mais nous ne rencontrons les harmonies des effets de couleur et de forme que chez les artistes modernes. Les anciens, en dessinant le premier plan et le fond avec le même soin minutieux, ont outragé les vérités de la vision artistique ; quant aux amateurs des effets héroïques, des compositions et des synthèses, ils n'ont guère observé les vérités anatomiques de la terre, et ils ont peint à côté l'une de l'autre des couches inconciliables. C'est l'art de Rousseau, de Millet, surtout de Daubigny, qui chercha les vérités de la formation terrestre, sa solidité, sa vigueur, sa diversité. Ils l'ont caractérisée avec le premier plan, non pas en y accumulant des détails minutieux, mais en faisant ressortir des grands effets d'harmonie. C'est surtout Diaz qui, dans ses sous-bois, accentua l'espace du milieu, qui devient le point central de l'éclairage ; cette partie est plus riche de détails, tandis que la constitution organique du sol du premier plan est à peine sentie.

Déjà à Vienne, Ladislas de Paál avait porté son attention sur l'anatomie du sol, mais il avait observé plutôt la couche qui le recouvrait ; la verdure, le pré, en dessinant soigneusement chaque brin d'herbe ; rien de l'organisme de la croûte terrestre, de sa conformation vigoureuse.

Ce n'est que plus tard qu'il rendit la terre par des touches plus larges, plus simples, plus ramassées ; autant pour la forme que pour la couleur, il évolue lentement, en se débarrassant du dessin minutieux pour ne s'arrêter qu'aux éléments essentiels. Dans une colline sablonneuse, il fait excellement sentir en quelques traits la géologie de la croûte terrestre, que recouvre le sable chassé par le vent. (Fig. 39.) Plus tard, il laisse ses premiers plans dans des généralités de plus en plus grandes ; il concentre sa force au plan du milieu, afin de mieux faire sentir l'effet du terrain en recul, surtout dans ses forêts. Ici sa facture de couches tremblantes se transforme par des coups de brosse jetés largement, en pleine pâte.



[illegible] ALLÉE DANS LA FORÊT

Dans ses sous-bois — surtout à son séjour à Paris — le premier plan n'a d'autre but que de diriger l'attention sur le plan central. Pas une ligne n'est finie ici, aucun détail n'est dessiné rigoureusement ; tout est en taches, posé d'un coup de pinceau large, humide : l'harmonie de la verdure, la croûte de terre faisant saillie qui impressionne par son harmonie tranquille, formant une surface en recul et non des angles obtus ou tombants. Ici et là, quelque morceau de rocher, moitié nu, moitié couvert de mousse, pour relever l'illusion de la perspective, pour diriger l'éclairage ; ailleurs, c'est le vert jaunâtre de la verdure qui alterne avec les taches rousses de l'humus mou, argileux, dénudé. Maintenant, sa verdure produit l'effet d'un ensemble harmonieux ; on n'y distingue plus des individus isolés, comme jadis en ses peintures de Vienne, exécutées d'une main tremblante, retouchées, remaniées sans courage ; les herbes et les feuilles des fleurs des champs s'entrelacent, se confondent, en créant un ensemble organique, et ne servent qu'à rendre plus riche en nuances l'effet de coloris varié, vigoureux, de la verdure ; ou bien il place au premier plan, des buissons desséchés bruns rougeâtres, au milieu desquels s'ouvre une grande route sous bois : les formes de ces buissons ne sont exécutées que dans leur effet d'ensemble, dans leur grandes lignes, comme si elles étaient suggérées plutôt que représentées.

Tout cela sert à concentrer l'intérêt dans la partie du tableau qui exprime le mieux l'effet de l'espace : le plan du milieu, le point central. C'est là aussi qu'il donnera du caractère aux formes, non pas avec sa vision minutieuse du dessin des époques de Vienne et Dusseldorf, mais en rendant l'ossature de la terre dans son effet harmonieux, finement, vigoureusement observée, en faisant sentir ses courbes, ses élévations, ses effondrements, toutes ses inégalités, les particularités du sol forestier, avec sa végétation, son humidité, ses flaques d'eau, avec tout le mysticisme de la vie de la forêt.

Nous devons faire ressortir particulièrement l'effet de terrain de ses sous-bois, de l'humus humide de sa hêtraie, avec ses feuilles fanées jaunes rougeâtres, plein de champignons gris, d'herbes verdoyantes, des rameaux secs, et sa riche végétation épanouie ; mais tout cela dans un grand méli-mélo indéchiffrable, insaisissable, une laîche molle et bourbeuse, dont la splendeur de coloris se fond admirablement dans l'harmonie de teinte vert jaunâtre du feuillage éblouissant de lumière et des troncs blanchis par le soleil . . .

Dans ses fonds, de Paál travaille encore seulement avec des effets de

coloris. Naturellement il ne veut pas, comme l'art ancien, produire un effet de terrain avec ses fonds minutieusement exécutés, sachant bien que c'est avec des teintes lavées, éteintes, soupçonnées plutôt que perçues distinctement, que le fond, regardé d'un foyer, éveille chez le spectateur l'illusion que les arbres ont une suite, que la route se continue au loin, que le ciel a de l'espace; et partout, il produit l'effet de la forêt, de la route sans fin, du ciel sans bornes. Avec ses moyens d'éclairage, soit d'une façon subite et vive, soit par des transitions délicates, il fait entrevoir les secrets du fond qui disparaît dans l'infini, en créant ainsi de l'harmonie, tout un petit monde qui a sa vie à part et qui semble sentir, vivre . . .

III.

Cependant, avec la vigueur de son âme passionnée, de Paál était attiré irrésistiblement par la beauté de la forêt, dont il ne cessa jamais de fureter les secrets, de rechercher les charmes, d'interpréter les sensations. La forêt devint sa sœur. Ils se sont compris. Ils se communiquaient leurs joies et leurs peines. Ladislas de Paál avait la sensation que le gémissement plaintif de la forêt, le doux chuchotement des feuilles, le mugissement mystérieux du vent, l'éblouissement du rayon du soleil qui tremblait parmi le feuillage, partageaient ses propres sentiments, répondaient à son propre état d'âme.

Selon Herbert Spencer, cette sensation délicieuse que l'homme éprouve au sein mystérieux de la forêt, est née du souvenir d'une vie de paradis que l'humanité rappelle inconsciemment. Un tel élément inconscient s'associe-t-il dans mon âme à l'effet mystique de la forêt, en dehors des impressions sensuelles, directes? Je ne sais. Le fait de reconnaître la beauté de la forêt par la façon multiple dont l'art l'a rendue, accroît-il l'impression agréable qu'elle produit en nous, comme le prétend Lange? J'en doute. Quoi qu'il en soit, l'effet agréable produit sur nos sens peut suffisamment expliquer cet enthousiasme débordant qui créa le culte de la forêt chez tous les peuples de tous les siècles.

Dans le silence de la forêt, soudain des bruits et des gémissements se font entendre, et dans l'imagination de l'homme primitif le susurrement de la sève qui jaillit de l'arbre fendu par la hache, devient un soupir, la sève rougeâtre devient du sang. Donc l'arbre vit, des êtres vivants se cachent en lui; c'est l'âme des morts qui s'y est

réfugiée; l'arbre est donc un saint, sa force est surnaturelle, il sait guérir ou punir. Des dryades se dissimulent dans l'épaisseur de son feuillage, des lutins sont tapis dans ses creux, des voix tentatrices arrivent de ses profondeurs.... Et les rêves de l'imagination firent de l'arbre un objet de vénération chez tous les peuples de tous les temps. Personne ne peut se soustraire à cet effet. Déjà l'empereur Julien se souvient avec émotion de l'effet profond qu'exercèrent sur lui les forêts des bords du Rhin. Et les poètes donc, de Tourgueneff à Jean Vajda, et les artistes, de Giorgione à Turner! Rousseau, Millet, Bastien-Lepage, entonnent des hymnes de gloire pour sa beauté, dont ils recherchèrent toute leur vie les secrets mystiques. Bastien Lepage s'en émerveilla, non seulement par ses yeux et par ses oreilles, mais encore par le toucher: «Les herbes sont si grandes dans certains endroits du taillis, qu'elles vous caressent le visage au passage, quand on les traverse, et c'est une délicieuse sensation d'un chatouillement frais sur la figure et sur les mains toutes brûlantes de la course» (Lettre à Theuriet).

Ce sont de telles sensations qu'éveilla chez Ladislas de Paál la forêt de Fontainebleau. Elles étaient absolument différentes du plaisir qu'éprouve le botaniste. Il ne se réjouit pas de la rareté de l'arbre, de la définition du caractère de son espèce; il ne se livre pas à des recherches sur sa racine, sa branche, sa fleur, sa feuille; il ne regarde pas comment est son écorce, son aubier, sa moelle; il ne compte pas les anthères de sa fleur; il ne met pas sous la loupe les alvéoles de sa feuille. Il l'admire tel qu'il apparaît, dans toute son expression, dans tout son effet de coloris. Ce qui intéresse l'artiste, ce sont la contexture inextricable, énigmatique des branches tortues, le scintillement des raies de lumière à travers le feuillage, les mélodies harmonieuses de coloris, créées par le climat et la saison. Ils lui parlent, à lui, à haute voix, la flexion des arbres, leur mouvement, leur ondoiement énergique ou somnolent. C'est une voix cela, qui s'élève de la terre; ce sont des mélodies de l'âme, qui s'adaptent à l'harmonie des couleurs de l'atmosphère.

Aussi bien la vie de la forêt n'est pas seulement une couleur, une apparition lumineuse, une tranche de la lumière qui saisit et enveloppe tout, qui est éternellement en mouvement, telle que l'ont conçue les impressionnistes, en fondant les formes dans les effets de lumière, d'où les lignes perdirent leur force d'expression et disparurent dans le vide. Ladislas de Paál le sentit et, ainsi que nous l'avons déjà noté,

il s'attacha aux formes jusqu'à la fin, en dessinant leur caractère individuel, mais sans cesser de conserver la vigueur du coloris, le mouvement de la lumière dans l'harmonie de l'atmosphère. Après l'insuccès des efforts des impressionnistes, l'art moderne aussi revint à cette conception.

C'est pour cela précisement que les études de Paál sont la manifestation d'une vérité éternelle. A ses études de l'arbre succédèrent celles de la forêt. Il fit sentir par là que ces quelques arbres font partie d'un tout. Nous pouvons, à proprement parler, distinguer ici trois parties : il y avait lieu de chercher d'abord le caractère individuel des arbres, puis leurs rapports réciproques, et enfin faire sentir que ces parties sont des coefficients d'un ensemble, d'une unité.

Pour connaître la vie de l'arbre, il prit comme point de départ l'étude de l'ossature de l'arbre, c'est-à-dire il en dessina le tronc, avec ses branches et ses rameaux, sans les feuilles, en cherchant ainsi à peu près l'anatomie de l'arbre (Fig. 22). Il apprit donc combien de formes différentes présente le tronc qui pousse des racines ; s'il est lisse ou calleux, noueux ou bosselé, crevassé, fendillé ou écailleux ; en s'amincissant à mesure qu'il croît, s'il pousse droit ou de travers, s'il se ramifie ou se recourbe et parfois se divise presque en deux. Enfin, voici le feuillage ! Combien de formes de feuille, quelle en est la convergence, la fusion, quelle est la substance de la feuille, et dans sa nervure combien y a-t-il de vigueur expressive ?

Le croissement des feuilles, ce fut pour lui un nouveau sujet d'études. Observer la position des feuilles au point de vue de la perspective, rendre cela avec justesse, conserver l'harmonie de la couronne de l'arbre, le scintillement de la lumière à travers les feuilles, faire sentir les bris des branches, observer le combat que se livrent les feuilles entre elles pour la lumière qui les fait vivre : tout cela fut l'objet de son admiration inlassable, de ses recherches poursuivies d'un cœur en extase. Surtout, ce fut la chute des feuilles à l'automne au milieu des vibrations de lumière et des fusions de couleurs, puis les phénomènes atmosphériques, en particulier l'effet de l'orage, du vent sur le fléchissement des tiges, sur l'ondoiement du feuillage, sur la torsion des branches. Ladislas de Paál n'a pas seulement recueilli dans sa mémoire les images des effets de forme et de couleur, mais il s'efforça aussi de rendre savantes ces images ; il rechercha les causes de leurs variations, écouta ce qu'en disait la botanique ; il bâtit ainsi sa fantaisie sur des images mentales sûres.

De tout temps l'art apporta une prédilection à observer et à rendre l'individualité des arbres. Déjà l'art antique montrait du goût pour ces phénomènes de la nature, mais le moyen âge s'en détourna. Nous ne le retrouvons que dans l'art de Giotto, quoique avec une amoureuse naïveté dans la recherche même du caractère de chaque espèce d'arbre, ce qui fut négligé par la suite, il est vrai, mais pour reprendre de plus belle au XVe siècle. Van der Goes, Piero della Francesca poussent à fond l'anatomie de l'arbre, et, sur leurs traces, tous les grands maîtres s'adonnent à des études d'arbres. Mais ils n'étudient que l'arbre isolé avec son feuillage, que Paolo Uccelli observe déjà en perspective, tandis que Pesellino commence à en dessiner le branchage entier en toute sa richesse ; toutefois, seuls Giorgione et le Titien le rendent dans toute sa beauté et sa vigueur d'effet. Poussin et Claude Lorrain ont dessiné leurs arbres avec un soin incroyable, presque avec une fidélité de microscope. Ils travaillaient feuille par feuille, branche par branche, en exécutant non seulement ce qu'ils voyaient, mais encore ce qu'ils savaient être présent. Cette minutie exagérée se retrouve également chez Ruysdaël dans de puissants feuillages, dans ses individus d'arbres aux caractères vigoureusement marqués. Hobbema aussi observe avec un soin minutieux l'expression de ses arbres, qui néanmoins conservent quelquefois leur simplicité, leur grande harmonie d'ensemble. Constable est le premier qui s'efforce d'exprimer avant tout l'effet d'ensemble et qui ne montre pas la nature dans une vision dessinée. Après lui, c'est Turner, chez qui la vérité botanique s'associe à la vérité artistique. «Son feuillage est plein, transparent, un méli-mélo illimité, et nulle part des formes en coquille ; au lieu de la répétition continuelle de la vérité mécanique, c'est un amalgame de profondeur brumeuse, de lumière et de feuillage . . .» (Ruskin.)

Les maîtres de Fontainebleau se plongèrent avec délice dans l'étude des secrets de la vie des arbres. Chacun d'eux chercha les espèces qui convenaient le mieux à leur âme.

Corot a peint les tons délicats des harmonies de couleurs matinales, l'atmosphère vaporeuse, et dans des molles atmosphères, le tremble, l'aune avec son feuillage fin, dans leurs effets de coloris et de lumière. Pour lui, l'arbre n'est qu'un effet de couleur ; à peine s'il modèle les troncs, s'il fait sentir le branchage ; il ne voit dans l'ensemble qu'un jeu de lumière vibrante, brumeuse.

L'essence préférée de Rousseau, c'est le chêne fier, puissant, qui plonge ses racines profondément dans la terre, et se dresse inébran-

table. Son chêne a une individualité, il vit, il aime, il se fâche et se révolte, tout comme le peintre qui le créa à son image.

Par contre, pour Diaz, l'arbre est un effet de coloris ; pour Dupré un détail servant à ses harmonies décoratives, comme jadis pour Watteau, quoique celui-ci ne l'employât qu'à des harmonies légères, enjouées, tandis que Dupré en usa pour des harmonies sombres et mornes.

Ladislas de Paál a regardé de ses yeux la forêt de Fontainebleau. Il se rapprocha de Diaz, puis de Rousseau, mais il retrouve toujours et vis-à-vis de chacun les marques de son individualité, d'une manière correspondant à son état d'âme.

Depuis son enfance, la forêt est pour lui une connaissance intime, familière. Dans les contrées boisées d'Odvos et de Berzova, au cours de son voyage d'études à Ramsau, lors de ses études en Hollande et à Dusseldorf, il n'a jamais cessé de rechercher les secrets de la vie de la forêt. Il est intéressant de voir combien Ladislas de Paál, à mesure qu'il évolue, semble récapituler toute l'histoire de la peinture de l'arbre. Après les dessins naïfs de son enfance, on le contraint à Vienne à dessiner l'arbre avec un soin minutieux. Dans ses cartons, il observe avec une précision incroyable les milliers de ramifications de feuilles, chaque petite forme, de branche en branche, la position et le groupement des feuilles ; mais non pas encore dans leurs effets harmonieux, il ne sait pas encore subordonner les détails à l'effet d'ensemble, il ne fait pas encore sentir le fluide qui reliera les détails les uns aux autres : l'atmosphère qui donne la tonalité à la forme harmonieuse, lui prête une vigueur d'expression, fournit un ton à ses lignes, un sentiment à ses couleurs ; qui réunit les petites parties en une grande harmonie, en fondant dans un effet d'ensemble les caractères particuliers des détails.

Sous l'influence de l'art hollandais, nous devrions nous attendre à ce que sa prédilection redoublât pour le dessin détaillé. Nous voyons que cette influence détermina le même résultat chez les artistes de Dusseldorf. Mais nous éprouvons une surprise agréable en constatant que notre conjecture ne se confirma pas dans la réalité. En effet, Ladislas de Paál ouvrit les yeux ; il emploie sa science sûre à faire valoir l'harmonie, et surtout à la caractériser par la couleur. Il découvre l'atmosphère, qui enlace l'arbre, pénètre dans son feuillage, est présente partout, ne permet pas que quelque chose devienne une masse morte, car plus l'arbre est rapproché de nous, plus son feuillage devient épais, mais jamais opaque. Il fait sentir le combat à vie ou à mort des feuilles pour la lumière, pour l'air, pour la chaleur, pour l'humidité ; il tient



compte des rapports de l'arbre avec les autres arbres, avec le sol, le climat, qui explique la forme de l'arbre ; il observe la croissance de ses branches, qui est conforme au caractère particulier de chaque espèce : le hêtre, dans le sens horizontal, s'il doit croître en liberté, et verticalement s'il est en famille, en cherchant la lumière ; les jeunes pousses du bouleau forment des angles rigides, tandis que le chêne a le branchage désordonné, tel un géant à mille bras. Et tout cela, non pas avec la pénible précision d'un botaniste, mais avec la sensibilité de l'artiste enquête de la beauté, sans toutefois négliger le caractère. A l'époque de son séjour en France, il devient de plus en plus hardi en ses moyens d'expression. Il observe la manifestation passionnée de la vie des arbres ; l'effet du vent et de l'orage, lorsqu'ils se cramponnent aux branches supérieures qui sont obligées de souffrir maintenant pour avoir été mieux favorisées par la lumière. Et elles bravent le vent, fléchissent, s'agitent, mais ne se brisent pas. De Paál les place dans leur élément principal, l'atmosphère, et en s'efforçant de rendre la nature dans la lumière colorée, en de grandes harmonies, il nous les fait apparaître en leurs formes harmonieusement dessinées. Avec quelle sûreté n'indique-t-il pas l'individualité de ses arbres, même dans l'ardeur de leurs luttes passionnées !

Il est attiré par telle ou telle espèce, selon le développement de sa sensibilité. Après les sapins nains des pays montagneux, ses favoris sont les saules pleureurs du climat hollandais, ses platanes et ses peupliers. Comme il en connait le caractère, comme il s'efforce d'en rendre les traits particuliers !

Au *saule pleureur* vivant au bord de l'eau, et qui lui rappelle le pays natal, il verse toute la tristesse de son âme alanguie, en le représentant courbé mélancoliquement sous le poids de ses feuilles ovales vert-foncé ; il en cherche de beaux spécimens, il se plonge avec délices dans l'observation de leur jeu de lumière, lorsque, selon les variations atmosphériques, leurs couleurs se perdent, s'éteignent ou se raniment, lorsqu'ils changent d'aspect dans les jeux de coloris de l'atmosphère, se reflètent dans l'eau, allongés nonchalamment. Son imagination fut aussi excitée par le jeu des rayons du soleil couchant parmi la puissante coupole de feuillage du *platane*, lorsque les troncs lisses et propres, en poussant dans la terre profonde et molle, forment des rangs réguliers au sein desquels des rayons se jouent en un merveilleux coloris. Le *peuplier* également est un arbre du pays natal, il l'a revu avec joie à l'étranger. Comme le sapin fier, il rayonne vers le

haut, il s'élance sveltement, telle une chandelle monstre. Son admirable écorce blanche a des reflets superbes ; plus d'une fois de Paál se livre à l'étude de ses effets de coloris, dans le jeu de la lumière faible du matin ou de la brune. (Fig. 56, 57.)

A Paris, ses favoris sont d'abord le *hêtre* et le *sapin*, puis, plus tard, le *chêne*. Dans les profondeurs des hêtraies, il ne cherche pas à



58. EFFET D'AUTOMNE.

fixer les traits particuliers de chaque individu, mais ceux de la forêt même, ce qu'il pouvait facilement réussir, étant donnée la tendance du hêtre à vivre en société. Un jour, des effets merveilleux de coloris frappent sa vision. Les branches des hêtres se nouent d'une manière fantastique les unes aux autres, elles s'étreignent traversées par les rayons du soleil, qui tachettent de lumières le gazon et remplissent d'une clarté douce la pénombre cendrée ; nulle part d'obscurité complète, toutes les teintes sont fondues, de grandes harmonies de tons



57. SOUS BOIS

se produisent et des reflets délicats jouent sur l'écorce brillante et lisse du hêtre, renvoyés par la mousse verte qui tapisse le sol et par des feuillages groupés çà et là en de petits bouquets verdâtres. De Paál



60. SAPINIÈRE

aimait surtout à étudier les effets de coloris de l'écorce du hêtre ; c'est elle, au fond, qui donne la biographie de l'arbre, en trahit l'organisme intérieur, et avec son teint gris clair, marbré de mousse, elle produit des effets de couleurs fraîches et gaies. Avec l'automne, cette tonalité

change : les feuilles du hêtre prennent des nuances rousses brunâtres, tombent rapidement, et cela fait l'effet d'une pluie d'or qui, des hauteurs de la cime, viendrait s'abattre aux pieds de l'arbre. La forêt est maintenant le symbole de la flétrissure, du dépérissement, de l'éphémère. (Fig. 58.) C'est l'effet préféré de Ladislas de Paál, et c'est à plus d'un moment semblable qu'il parla à son imagination, sur laquelle les choses douloureuses et mélancoliques exerçaient une action puissante. (Fig. 59.)

Plus son humeur s'assombrissait, plus il cherchait les parties de forêt les moins claires, la morne sapinière, la passion orageuse des chênes solitaires. Il aimait les feuillages de la sapinière, pareils à des voûtes d'églises gothiques, et dans lesquels les rayons du soleil pénètrent à grand'peine. (Fig. 60.) Le chêne solitaire exprime une passion plus orageuse encore ; venu d'une façon désordonnée, ou de dimensions excessives, avec son tronc tordu, bosselé, il aspire de ses poumons puissants l'humidité du sol désolé et gris, impitoyablement, brutalement, et il tient tête au vent et à la tempête sans broncher. (Fig. 13.)

C'est ainsi que Ladislas de Paál a vu la forêt, et qu'il l'a peinte en en faisant le miroir de son âme et l'allégorie de ses sensations.

IV.

Parmi les phénomènes de la nature, en tant que force expressive, l'eau joue également un rôle remarquable. Elle est l'image allégorique du mouvement, du calme, de la paix, mais aussi de la passion, de l'émotion, de la lutte des sensations orageuses. Comme Ladislas de Paal a été ravi de la majestueuse mer à Ostende ! Cependant il ne l'a jamais peinte. Lorsqu'il s'approcha de la mer, son âme était dominée par des sensations de joie ; et quand son cœur fut labouré par la souffrance, il ne trouva près de lui que le miroir immobile et trouble d'une mare de forêt. Parmi ses œuvres de Vienne, il en est une inspirée par une mare couverte de joncs ; à Dusseldorf il reproduit un lac paisible et un ruisseau coulant doucement au milieu d'une forêt ; en France, c'est la mare aux grenouilles de Fontainebleau qui fait le sujet d'un de ses tableaux. Il ne se mesura jamais avec les emportements furieux de l'eau. Avant Turner, du reste, l'art, en général, n'a pas cherché avec une vérité émouvante les secrets de l'eau. Aussi bien une mission grandiose attend l'art moderne sur ce terrain. L'art ancien — Ruysdaël



et Hobbema en tête — fit sentir en effet, avec une vérité approximative, que l'eau est un élément vivant, mobile, mais il sut à peine faire soupçonner en une harmonie atmosphérique, la puissance de l'eau qui tombe, son bouillonnement, ses ondoiements, l'effervescence de la mer orageuse, la fureur de ses lames, l'amoncellement de ses vagues, et toute la majesté de sa rage. De Paál eut de plus grands succès en indiquant les traits particuliers des eaux tranquilles ; mais même les maîtres de Barbizon ne cherchèrent pas avec une entière vérité le miroitement de l'eau, ses reflets, ses effets de couleur fugitifs, mobiles, changeants. Pour eux l'eau était une ligne de l'horizon. Un *finale*, un dernier son de l'harmonie du paysage . . .

Parmi ses exercices de jeunesse, nous connaissons de Ladislas de Paál un tableau représentant les bords de la Maros ; la rivière tortueuse y est indiquée par une étroite raie de lumière, avec des points lumineux mal posés. Mais dans son tableau intitulé *Oseraie*, l'eau de la source dormante est déjà humide, transparente ; c'est un élément resplendissant, rempli de plantes aquatiques richement dessinées ; il y a tenu aussi un peu compte des secrets du miroitement.

Mais il ne se pencha pas sur l'eau avec des yeux scrutateurs, il a peint seulement ce qu'il a vu sur la surface. Dans son eau à lui, on ne voit que la lumière et l'ombre dans les parties voisines du bord ; à droite comme à gauche, les basses tiges en bordure jettent leur ombre, où les objets ne se reflètent qu'en masses, quoique — au contraire — l'eau réfléchisse mieux à l'ombre qu'à la lumière. Ici, la tâche du peintre, ayant à représenter l'eau tranquille, était relativement plus facile que s'il se fût agi de peindre une eau mouvante, où la surface frémissante, ondoyante, délie les objets réfléchis en lignes qui serpentent. Cependant le vent s'agite parmi les branches, l'algue de l'eau et les joncs oscillent, créant naturellement ainsi des jeux de lumière et d'ombre, avec des contrastes faibles et délicats. Et quelle richesse dans les reflets de couleurs ! Mais Ladislas de Paál ne s'en soucie pas encore.

Nous constatons la même négligence dans sa toile intitulée *Septembre*. Le reflet de la femme assise au bord accidenté de l'eau, et du bord lui-même, est à peine indiqué. Bien que le crépuscule s'étende sur le ciel, nous aurions dû voir, allongée dans l'eau pure, la tache de la figure féminine et le reflet coloré du mouchoir qui est à côté d'elle ; avec quel ravissement un œil plus au courant des lois de la réflexion eût cherché l'éclat estompé de ce mouchoir ! (Fig. 32.)

Cependant, à l'époque de ses études de Dusseldorf, ses progrès

en cette partie aussi sont surprenants. Les chaumières, éclairées au milieu des peupliers qui s'étendent le long de l'eau tortueuse, se baignent dans l'eau, allongées en de larges taches sur le miroir liquide à peine frémissant. Il comprend à cette heure, que la réflexion est plus forte dans la partie ombreuse que là où la surface de l'eau est éclairée par la lueur argentée du crépuscule. (Fig. 30.) Un petit paysage de lui, également de cette époque, représente une famille de saules se reflétant mollement dans une source paisible. Un des éléments de la douceur de l'effet réside précisément dans le rendu délicat du miroitement de l'eau. Le bleu grisâtre du grand ciel pur donne de la couleur à l'eau de la source ; les saules recouvrent celle-ci de leur ombre, mais c'est là justement qu'elle réfléchit le mieux (Fig. 37.).

Toutefois, son œuvre maîtresse de cette époque, c'est l'intérieur d'une forêt de peupliers, traversée par un ruisseau vif. Au bord de l'eau, un gamin pêche à la ligne. Les images renversées dans l'eau des troncs des arbres et du petit pêcheur, par l'allongement des reflets, font sentir même la mobilité de l'eau, dont les lignes confusément brisées, en paraissant vibrer, donnent précisément l'illusion du mouvement. (Fig. 31.) D'après l'esquisse au fusain qui nous reste de sa première œuvre de Paris, *La mare aux grenouilles,* il voulait obtenir son effet principal — la sensation de solitude, d'abandon — par la réflexion dans la mare des chênes placés juste au point central. Nous pouvons déjà voir dans cette esquisse avec quelle sûreté puissante il savait rendre la transparence de l'eau tranquille, où se reflètent le ciel et les arbres et arbrisseaux d'alentour ; c'était de l'eau, ayant de la couleur, qui en reçoit et qui en donne. A cette époque-là, les maîtres français s'occupèrent beaucoup de la question du miroitement de l'eau. Daubigny y consacra toute sa force, et il installa même un atelier à bord du yacht sur lequel il parcourait la Seine. Ladislas de Paál s'y intéressa, et nous connaissons de lui deux lisières de forêt, au milieu desquelles l'eau stagnante fait une dissection favorable du sol, et lui donne l'occasion de développer la gaîté de l'harmonie blonde avec des différences de valeurs fines. (Fig. 61, 62.)



Cl LISIÈRE DE FORÊT

V.

Et l'homme? Ladislas de Paál n'a-t-il pas vu un homme dans les champs, au bord d'un lac, dans la forêt, dans les rues du village? Certes oui; seulement il n'y a pas concentré son intérêt. Ce qui, avant tout, intéressait de Paál — nous l'avons vu — c'était l'effet de l'atmosphère, le jeu de la lumière et des couleurs, le grand ensemble, la nature elle-même. Dans sa vision panthéistique du monde, l'homme n'était qu'une partie, un détail de la nature.

On ne cherchait plus maintenant derrière une figure, conçue à la manière de la peinture de genre, au premier plan, la décoration qui lui convenait; on ne cherchait plus les sites criards pour les scènes pathétiques de l'histoire; l'homme apparut dans son milieu comme une simple production des forces naturelles et des facteurs sociaux, là où le milieu et l'homme ne sont même pas des facteurs d'un rang égal — comme encore chez Millet — mais tout simplement une tache colorée, comme chez Diaz; pas même cela, comme chez Rousseau. En premier lieu, c'est la phrase du paysage qui domina dans cette harmonie orchestrale, dont l'artiste émerveillé créa à nouveau la musique. Le point dominant, c'est le fond du grand paysage. Les traits particuliers à l'individualité de l'homme viennent s'y fondre. La question de l'éclairage prend possession du premier rôle du drame. Déjà Balzac avait remarqué que le paysage, s'il est bien rendu, «écrase l'homme»; en tout cas il le subordonne à l'effet du coloris, comme n'importe quel autre élément du site.

C'est ainsi que Ladislas de Paál le sentit; d'où de fréquentes disputes qui s'élevèrent entre lui et Munkácsy; celui-ci soutenait que l'important c'était tout de même la figure, que sans elle le paysage était vide et que c'est par elle qu'il fallait exprimer l'effet. En vain Paál lui objectait-il que si le site lui-même n'exprime pas l'effet, la figure humaine placée dans ce site n'y peut vraiment rien!

Dans ses petits tableaux exécutés à Vienne, nous voyons déjà des figures de faucheurs; plus tard, il placera quelque figure au bord de l'eau, soit une femme assise, soit un gamin qui pêche; ou bien dans une forêt, une femme qui ramasse des fagots, un bûcheron qui coupe du bois; mais toutes ces figures ne servent qu'à résoudre des problèmes de coloris. Ainsi, par exemple, avec le mouchoir rouge de la femme étendant du linge, il veut accentuer l'harmonie des couleurs de

son œuvre (Fig. 51); avec le tablier bleu de son bûcheron, il veut atténuer les taches sombres, tristes (Fig. 60). Pour lui, la figure est un effet de couleur, comme l'ensemble de la nature elle-même, qui agit sur les images colorées de sa fantaisie, met celle-ci en mouvement, et la rend l'agent d'expression de ses sensations (Fig. 63).



63. MEULES DE FOIN

Naturellement il ne dessine pas ses figures ; ce sont des taches, dont il fait sentir les mouvements, en plaçant toujours l'accent dans l'indication du sens du mouvement, afin de faire valoir l'animation de l'harmonie. Dans la proportion et dans le mouvement, nous rencontrons chez lui des figures observées d'une manière excellente ; tels : son couple d'amoureux qui se promène dans l'obscurité de la forêt, son gamin qui pêche au bord de la source, et sa femme qui ramasse des fagots, mais surtout son bûcheron au tablier bleu, mentionné plus haut.



62. [illegible]

VI.

La nature est extraordinairement riche en formes et en figures : il s'agit seulement de voir ses trésors. C'est en elle que l'artiste puise son inspiration, le matériel de ses images de fantaisie, lesquelles, sous l'influence de ses sensations, revêtent des formes. Sa tache est d'exprimer le plus clairement possible cette figure qui vit en son



64. SCHÉMA DE COMPOSITION (I).

âme. Disposer clairement, former par ses images de fantaisie des arabesques qui parlent d'une façon intelligible : voilà en quoi consiste le travail de composition. Le lien organique est impossible à rompre. De là vient que l'artiste à l'imagination puissante est riche également dans les formes de composition. Le trait caractéristique principal des créations d'un tel artiste, c'est qu'elles font l'impression d'une copie directe de la nature. Elles en conservent la spontanéité, la simplicité et la diversité. Il peut être difficilement ramené à des formes fondamentales, le thème de chacune de ses œuvres étant différent ; car il n'enferme pas ses images de fantaisie dans la prison des formules, mais il cherche le point de vue d'où le tableau exprime

une sensation, un effet de la manière la plus favorable, la plus harmonieuse, la plus lumineuse. Le grand artiste ne devine pas, il découvre. Il part de la nature pour émouvoir par des moyens natureles. Il ne se soucie pas des effets du tableau, et cependant l'effet de ses tableaux n'en est pas moins serré et harmonieux.

La réussite de cet effet a ses secrets. Ladislas de Paál les rechercha successivement. Son progrès dans l'art de composition aussi avancera dans ce sens.



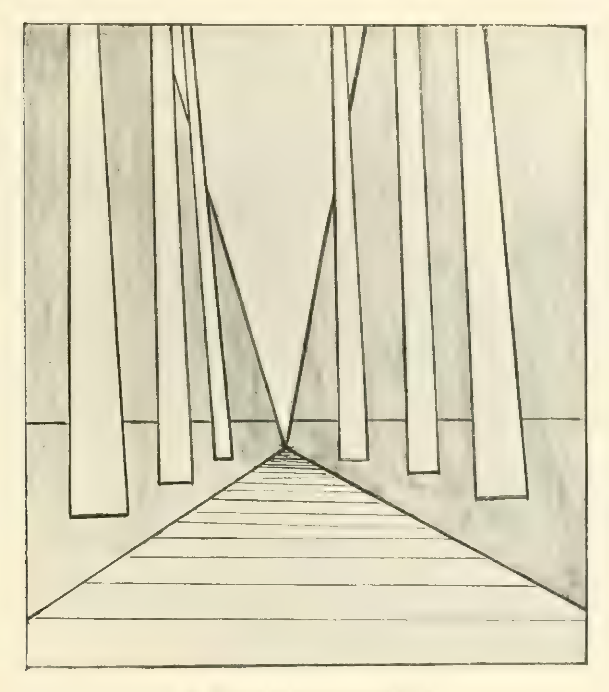
65. SCHÈME DE COMPOSITION. (II.)

A l'époque où de Paál s'en alla suivre les cours de l'académie viennoise, on y enseignait le métier de composition traditionnelle de l'espace. La tâche de la peinture, qui est de remplir l'espace, on l'avait ramenée à des formules banales. On niait carrément que le but désiré fût précisément la conception individuelle de ce travail. La *mise en page* a des règles, prétendait-on, il *faut* les suivre.

Oui, il y a lieu de prendre en considération les lois fondamentales, justement au point de vue de l'effet artistique : il est nécessaire de faire sentir la liaison intime entre les diverses parties du tableau ; il n'est pas permis de sacrifier leur étroite harmonie ; nous ne pouvons exprimer nos sensations qu'en établissant l'équilibre dans leurs forces immédiates. Mais pour atteindre ce but, pourquoi faut-il penser en

lignes? Nous l'avons dit, la vision de l'artiste est très individuelle. L'un décompose tout en lignes, l'autre serre le tout en masses lumineuses.

A l'école de Vienne c'est la composition en lignes qui dominait. Dans les cartons de Ladislas de Paál, ce sont les principes tantôt de construction en pyramide qui se font valoir, tantôt de celle en

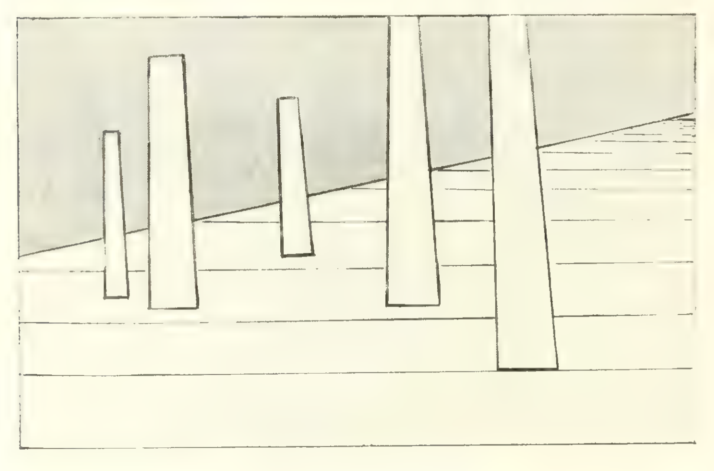


66. SCHÈME DE COMPOSITION (III.)

rejets de droite à gauche. L'arabesque des lignes de ses œuvres de cette époque fut exécutée dans l'esprit traditionnel de Poussin et de Claude Lorrain. Il morcela la nature de façon à pouvoir établir la distribution en trois plans. De hautes coulisses latérales, en repoussoir, le plan central analysé richement, afin que les couleurs lavées du fond fissent sentir la ligne de l'horizon (Fig. 64.) Ce schème, conforme

aux effets de la statique des anciens, donnait aux formes un aspect rigide, même lorsqu'il s'agissait de représenter les manifestations des forces de la nature (voir le *Déluge* du Poussin). Ruskin aussi proclama que seul est grand l'art qui représente le repos. Il exclut ainsi de l'art les manifestations puissantes des éléments. Par bonheur, tous les artistes n'eurent pas le même sentiment que lui.

Déjà les artistes hollandais s'étaient intéressés à ces manifestations de la nature ; Ruysdaël a trouvé même des effets puissants pour exprimer



67. SCHÉMA DE COMPOSITION (IV.)

la passion. Il rechercha la force qui se dissimule dans les grands contrastes de la lumière et de l'ombre et il commença à composer avec des masses lumineuses. L'arrangement de la lumière, d'où naît la distribution des masses des tons, donne aussi au tableau certaines arabesques, mais sans les délimiter d'une façon aussi tranchante que la composition linéaire. Il se produit de grandes harmonies, de grandes transitions et fusions. Les effets des taches obtenues ainsi sont bien plus simples, et non moins riches en leur vigueur d'expression.

Au début, Ladislas de Paál composa l'un et l'autre. Il commença par faire sentir l'importance de l'horizon. Le premier plan est enfermé dans une masse sombre. Cette masse forme une ligne horizontale, et, dessinée dans l'atmosphère légèrement, crée l'équilibre entre

la partie supérieure et la partie inférieure du tableau. (Fig. 65.) Ce schème ne sert encore qu'à exprimer les effets de statique. La ligne y domine, mais les effets des taches n'y sont pas non plus négligés. Le ciel et la terre ne forment qu'une grande unité, ils sont liés étroitement, soudés ensemble par la communauté de l'éclairage. Chaque partie est en équilibre, l'une complète l'autre ; nulle part il n'y a un désaccord.



68. SCHÈME DE COMPOSITION (V.)

Mais, en même temps, nous trouvons dans ses études de forêt à Dusseldorf un autre schème, lorsqu'il composait en premier lieu par l'arrangement de lumière. Les arabesques sont créées par l'éclairage qui tombe de derrière parmi les arbres. D'ordinaire, la lumière est située au centre du tableau ; des deux côtés, des taches de couleurs apparaissent, en des transitions délicates, formant des masses légèrement fondues les unes dans les autres. (Fig. 66.) Pas de ligne qui tranche ; seule la distribution des taches domine. C'est par sa mobilité, par son animation

dramatique que cela se fait valoir. Il y parvient avec sa légère distribution de lumière et ses menus contrastes.

A Paris, il concentre tous ses efforts à exprimer des effets dynamiques de plus en plus vigoureux. Il s'occupe des variations de l'arrangement de la lumière. D'un tableau à l'autre, il modifie les traits particuliers des formes, le style de son œuvre, pour ainsi dire. Tout en conservant les anciennes formes il en crée de nouvelles ; il



69. SOUS BOIS

dirige la lumière vers le plan central, mais sa distribution n'en reste pas moins riche et variée. (Fig. 67.) C'est surtout dans ses profondeurs de forêt que nous rencontrons cette forme, où la masse de tons rendue avec un souci de détail n'est nulle part ailleurs aussi simplifiée pour paraître stylisée ; mais en observant attentivement et en rendant l'atmosphère, le coloris et la lumière, il apporte de riches variations dans l'effet harmonieux des tons.

Cependant dans un autre schème, il s'efforce déjà plus vigoureusement de parvenir à l'effet de l'arabesque. (Fig. 68.) L'espace est partagé en deux masses, l'une plus haute et plus mince, l'autre plus large

et plus courte : elles sont symétriquement coupées en deux, mais sans se toucher : une petite ouverture laisse voir la limite du ciel. Par cette disposition, il éveille dans l'âme l'impression de l'infini, il donne de la profondeur à l'espace, il produit la sensation du mouvement, il suggère la délivrance des limites de l'entourage. Cet effet dynamique, de Paál le rend avec beaucoup de bonheur. C'est aussi le secret de la vigueur puissante d'un petit tableau de lui (Fig. 69), où, avec une tache blanche, jetée vers le centre parmi les arbres, il éveille en nous la sensation de l'immensité, car il a ouvert de l'espace, et il a dérobé, parmi ses arbres, l'effet admirable, mystique du ciel, en créant deux taches séparées, mais rattachées l'une à l'autre par un lien secret.

C'est ainsi que se confondent, chez un grand artiste, la sensation, la fantaisie, l'élément professionnel, le petit détail et la grande idée.

VII.

Avec la formation, chez lui, de la vision individuelle de la nature, sa facture aussi devient individuelle.

Le vrai artiste ne se contente pas de la manière traditionnelle de poser les couleurs. Plus les problèmes qu'il rencontre dans la nature ont des particularités, plus il sent son incapacité de les rendre avec les méthodes traditionnelles. Pour sa nouvelle vision, il faut qu'il trouve de nouveaux moyens d'expression. La loi de l'isolation se fait toujours valoir chez le génie. Il voit le monde autrement, avec ses propres yeux, il le rend donc aussi autrement. C'est précisément en cela que réside sa force et son importance. C'est cela qui en fait une individualité. «Ce qui est commun à tout le monde ne persiste pas dans les arts» (Burger-Thoré). Ladislas de Paál n'a jamais cessé de chercher des moyens d'expression. Chez lui nous trouvons toujours étroitement liés la facture et le sentiment.

Études donc sa palette ; c'est la syntaxe du peintre, c'est elle qui donne la facture conforme à sa vision, et qui dévoile en même temps le monde de ses sensations.

A Vienne, on n'attire pas son attention sur l'importance de la palette. On y insistait sur l'importance de la vision du dessin ; la couleur n'était employée qu'en guise de parachèvement du dessin. Mais son instinct de peintre ne tarda pas à se réveiller. A la touche hésitante,

sans individualité, à la coloration mince, il substitua — sous l'influence de ses études en Hollande — la vision large, harmonieuse, l'accord des tons. Non pas qu'il eût négligé le dessin; il savait bien que celui-ci donne de la persistance à l'ensemble, une base sûre. Il ne cessa jamais de dessiner d'après nature, mais à cette époque-là il peignait beaucoup directement, d'après nature, et déjà il s'efforçait de mettre dans ses esquisses l'effet de l'ensemble.

Nous avons vu, lors de ses études de Beilen, comment il jette sur la toile d'un pinceau large et sûr chaque élément de sa vision. Dans une de ses esquisses représentant l'intérieur d'un village, nous voyons, à travers une porte ouverte, le puits, l'échelle appuyée contre le mur, les acacias au milieu de la cour, et par derrière, la clôture, mais surtout le ciel, dans une lumière brun-grisâtre, jetant ses rayons sur la route qui longe le mur et sur la femme en marche. Tout cela, rien que par des taches simples, mais avec un sentiment sûr du dessin, des détails minutieux, fondu seulement en de grandes masses de lumière. Avec ces larges coups de pinceau, il donne du mouvement, de la vivacité, en s'efforçant de fixer sur la toile tous les moments caractéristiques de son image de fantaisie.

Il fallait pour cela cette facture rapide, large qui fond les détails les uns dans les autres, facture que condamnaient les retoucheurs minutieux de Dusseldorf. Il n'est peut-être pas nécessaire d'établir des catégories; il ne s'agit, en effet, ici que de la faculté de conception de l'artiste, et c'est là une qualité tout à fait individuelle. De Paál avait le sentiment qu'il ne pouvait conserver ses impressions qu'en les clouant en quelque sorte d'une manière rapide et sommaire.

Une autre imputation qu'on lui fait, et qui est en étroite liaison avec la précédente, porte sur sa méthode de travailler, c'est-à-dire sur la question du fini. Ladislas de Paál conserva jusqu'à la fin le caractère large, comme en esquisse, de sa facture. Il fit en sorte justement que même son œuvre achevée conservât le caractère de l'inspiration, du mouvement, de l'impression immédiate. Nous verrons qu'au fond tout son progrès ne fut autre chose qu'un effort à maintenir jusqu'à la fin cette forme d'esquisse.

Constable et Daubigny, aussi bien que Turner et Rousseau, se firent une tâche d'assurer la fraîcheur de l'effet d'harmonie de leur vision. A l'époque où le dessin minutieux était de mode, ils rencontrèrent naturellement beaucoup de détracteurs. Fromentin lui-même a prétendu que «la meilleure étude du monde ne vaut pas un bon tableau» *(Maîtres*

70. UNE APRÈS-MIDI D'ÉTÉ

d'autrefois). Cette imputation n'épargne non plus l'art moderne. Mais regardons les choses en face.

Et d'abord, distinguons. Qu'est-ce qu'une esquisse? «Le balbutiement d'une idée qui se cherche» (Marx Roger). Toute la vision y est en son germe, rien qu'indiquée, sentie, soupçonnée, et le voile qui cache ses secrets, ses beautés, ne se relève que devant un œil qui les comprenne. C'est précisément dans son effet mystique que réside sa beauté.

Et qu'est-ce que le fini? Étant donnée la richesse de détails dans la nature, peut-on finir un tableau? Où l'artiste devra-t-il s'arrêter? Quand peut-il dire que son œuvre est achevée? Lorsqu'il sent que son œuvre contient en elle tous les éléments principaux de sa vision, non pas la richesse des détails, mais la vérité de l'ensemble. «Seul l'ensemble finit dans un tableau» (Rousseau). Et il ne peut le sentir que s'il a conservé la forme de l'esquisse. Bœcklin aussi y a insisté, qui aimait à penser sur les questions du métier.

Le vrai artiste sent l'instant où toute nouvelle touche nuira à l'effet de l'harmonie; il est impossible d'entrer en concurrence avec la naturer, or, telle n'est pas la mission de l'art. Rousseau, à mesure qu'il vieillissait, perdit ce sentiment, tandis que Daubigny le conserva jusqu'au bout; de là la jeunesse éternelle de son œuvre.

C'était aussi l'idéal de Ladislas de Paál: il s'efforça à trouver des effets alertes, frais, immédiats; il conserva la forme de l'esquisse même dans ses œuvres les plus achevées. — Par quels moyens parvint-il à cet effet?

Lors de son séjour à Dusseldorf, abandonnant les cartons dessinés minutieusement et avec précision, il exécuta d'abord en grisaille ses peintures qu'il avait faites directement d'après nature. Delacroix, Rousseau et Daubigny s'étaient attachés également à cette forme; Munkácsy fit de même. La peinture en grisaille fait déjà sentir les détails aussi, la matérialité des objets, que l'on peut facilement exprimer avec la gamme de la couleur grise. Cela n'empêche pas l'artiste de développer les effets les plus vigoureux de coloris, puisque aussi bien dans son imagination il voit colorées les choses grises qui sont devant lui. Et en voyant tout en une fois, dans son ensemble, il peut le développer graduellement.

Ladislas de Paál travailla toujours en une fois, l'ensemble. Nous pouvons nous en rendre compte à des états différents, dans ses esquisses en couleurs qui nous sont restées. A cette époque-là, la réaction contre

le sombre battait son plein. Pendant un certain temps, il penche lui aussi vers les gammes de couleurs claires. Les impressionnistes non seulement rejetèrent le bitume, comme bien avant eux Turner et les préraphaélites anglais, mais encore ils mêlèrent chaque couleur avec du blanc, afin de pouvoir exprimer la vibration de l'atmosphère, le voile aérien clair, vif, rayonnant. Cependant, Ladislas de Paál, quand il le voulait, que telle était sa sensation, savait aussi être clair même avec du bitume, tout en donnant une harmonie de tons admirable.

Il existe de lui un coin de forêt peint en grisaille, où il a souligné les contours du feuillage à l'encre jaune, et il a même glacé par endroits. Nous rencontrons chez lui des procédés techniques différents dans le développement des formes fondamentales si soigneusement exécutées. A Dusseldorf, sa touche est large, molle, fondue. Ce n'est qu'ici et là, surtout dans la lumière, que nous remarquons des parties exécutées en pleine pâte ; d'autres fois, c'est par des dégradations molles et par des glaçages fins et riches qu'il s'attache à faire ressortir le fondu des couleurs. Peut-être sous l'influence de Constable, plus tard il abandonnera quelque peu le glaçage et commencera la juxtapositionra des couleurs, afin de mettre en lumière le ton qui convient. En même temps, il regarde les objets dans un éclairage plus fort, il cherche des gammes plus vives, et enrichit sa palette de nouvelles couleurs. Tout à coup nous rencontrons chez lui d'audacieux trucs d'exécution. Il travaille avec des couleurs à l'état vierge ; et pour obtenir des tons plus éclatants, des modelés plus vigoureux, il commence à employer le couteau à palette, comme l'ont fait déjà Courbet, Diaz, Daubigny, ainsi qu'auparavant Constable. Il obtient ainsi des effets plus vigoureux, plus larges, plus directs. A Paris, toutefois, il exécute avec plus de hardiesse la juxtaposition des teintes ; il devient plus sauvage, il exagère les empâtements ; il adoucit les ombres, et donne ainsi l'illusion de la vibration de l'atmosphère. Il emprunte à Diaz surtout le rendu de la lumière du soleil rayonnant à travers les feuilles vertes, la disposition très rapprochée des couleurs en points minuscules, tout comme s'il posait les uns à côté des autres de petits bouquets de fleurs, mais il n'exagère pas jusqu'à choquer par l'effet d'une vibration aveuglante. (Fig. 72.)

En général, il apporte un grand soin à exprimer par sa facture la contexture des objets. Il rend l'effet de couleur et de fermeté du rocher recouvert de mousse, en faisant sentir la différence entre les places nues et celles qui sont tapissées de mousse ; il fait ressortir l'écorce



71. AVANT L'ORAGE

pourrie des arbres avec un pinceau terminé en peigne; il observe leur flexion, leur courbure, et suit leurs saillies par des coups de pinceau. Il obtient ainsi des effets surprenants, tout en évitant le détail minutieux.

Lorsque la morne tristesse descend en son âme, lorsqu'il revient aux tonalités sombres, il rejette de sa palette les couleurs vives; il sera taciturne, mais large, sauvage, passionné, et surtout plus pauvre de couleurs. (Fig. 71)

Devons-nous y voir des phénomènes pathologiques?

Sans doute, avec les premiers symptômes de la paralysie, sa sensibilité musculaire se troubla. On raconte que, déjà en 1877, de Paál se plaignait en ces termes: «Si au moins nous savions mieux dessiner, mais voilà, nous ne savons pas, personne n'y entend rien.»

Il sentit, lui qui parmi les paysagistes fut un des plus remarquables dessinateurs, que sa vision devenait moins sûre, comme aussi son sentiment des proportions. Il n'y paraissait cependant pas encore.

Il fut tenté aussi par la manie des expériences. En effet, on raconte qu'il montra un jour à l'un de ses camarades un paysage en prétendant qu'il était peint d'une manière tout à fait nouvelle.

«Toute la toile, sur laquelle étaient peints des parties de paysage — chacun d'une couleur différente — toute la toile était d'un bout à l'autre striée par des traits bleus ou jaunes comme un tableau noir. Il montrait ces traits avec une grande fierté, et ne cessait de louer l'exécution remarquable de ce tableau.»

Etait-ce là un affaiblissement de la faculté de juger ou bien le prodrôme du pointillisme? On dit que Rousseau, dans les dernières années de sa vie, a peint des tableaux composés de lignes uniformes, tracées l'une près de l'autre et se croisant; on les a comparés à des broderies.

Nous ne connaissons pas ces œuvres-là; chez de Paál, l'effet du poison sur son cerveau fut d'une soudaineté extraordinaire, et son progrès fut rapide. Dans ce qu'il peignit en 1877, on ne voit de défectuosités ni dans le dessin, ni dans la couleur; au contraire, il s'y montre de plus en plus vigoureux, de plus en plus original, et ses toutes dernières œuvres sont des expressions individuelles intéressantes de son état d'âme.

CONCLUSION.

La création d'un grand artiste, même du plus objectif, n'est que sa propre confession ; celle du poète lyrique, est sa véritable autobiographie. Il en est de même de l'art de Ladislas de Paál.

Pour lui le monde n'existe que pour être accommodé à ses propres sensations. C'est dans son âme même qu'il a trempé les images de la nature. Celles-ci sont devenues telles qu'il les a vues en sa fantaisie. Le monde et son âme se fondent en un tout. Dans ses œuvres nous pouvons lire sa philosophie, qui est le panthéisme de Spinoza ; son sentiment national, son caractère originel, ses impressions, ses revirements de fortune ; nous pouvons y lire, comme en un livre ouvert, ses passions, ses extases, ses illusions, les amertumes de son cœur désespéré. Il ne cacha jamais rien. Il a créé comme il a senti. Comme Petőfi, il fut sincère jusqu'à la cruauté. Comme la ballade sicule, il fut mélancolique et laconique. Comme Arany, il ressentit profondément les états changeants de son âme, et en inspira toutes ses créations. Comme le chant populaire, il fut simple et touchant. Il fut magyar dans la mélancolie de ses couleurs, dans la gravité de sa conception, dans le feu orageux de ses sensations. Il fut un homme, un vrai artiste, une grande puissance créatrice.

Et il fallut que le sort jaloux l'annihilât juste au moment où son génie — en son plein épanouissement — l'avait rendu capable des plus belles créations !

Sa vie fut ainsi un triste enseignement, mais son œuvre restera comme un grand souvenir, un imposant monument artistique...

APPENDICE

CATALOGUE

DES ŒUVRES DE LADISLAS DE PAÁL.

Les changements de la signature de Ladislas de Paál contribuent à fixer les époques de ses œuvres. Avant d'aller s'installer à Dusseldorf, il signa en hongrois : *Paál László.* Tant qu'il travailla aux motifs qu'il avait emportés de chez lui, sa signature fut la suivante :

Paál László.

A Dusseldorf, il signa en allemand ; à Paris, en français, faisant toujours précéder son nom de la particule *von* ou *de*, marque caractéristique de ses goûts aristocratiques. Voici la signature à Dusseldorf du gentilhomme-artiste :

L. v Paál

Voici celle de Paris :

L. de Paal.

On trouvera ci-après la liste des œuvres du maître, que nous avons divisées en deux groupes : celles qui sont connues, et celles dont nous savons l'existence mais que nous ne connaissons point. Nous indiquons le nom du propriétaire de chaque toile, s'il nous est connu :

I.

OEUVRES CONNUES.

a) *Dessins :*

1. *Route de Paris dans la forêt de Fontainebleau.* (Dessin au fusain, fait à Paris.) Propriété du Dr. Béla Lázár.

2. *Sous-bois.* (Dessin au fusain, fait à Paris.) Propriété du Dr. Béla Lázár.

3. *La mare aux grenouilles.* (Reproduction photographique du dessin par *L'Art*, 1876. L'original avait été exposé au Salon de Paris.)

4. *Esquisse.* Propriété de Mme Mi hel, Paris.

5. *Coin de forêt,* carton. Propriété de l'Etat hongrois.

b) *Peintures :*

1. *Soir au bord de la Maros.* Essai de jeunesse, 1864.) Propriété de la baronne Kemény, à Déva (Hongrie.)

2. *Flanc de coteau.* Exécuté à Vienne. Propriété de M. Ladislas Freysinger, à Vácz.

3. *Oseraie.* (Exécuté à Vienne. Propriété de M. Sigismond Bródy, à Budapest.

4. *Route de Berzova.* (Exécuté à Dusseldorf.) Propriété de l'Etat hongrois.

5. *Charmille.* (Exécuté à Dusseldorf.) Propriété de M. Gustave Bartel, à Dusseldorf.

6. *Midi.* Exécuté à Dusseldorf. Propriété du précédent.

7. *Coucher de soleil.* (Exécuté à Dusseldorf.) Propriété de M. Adolphe Kohner, à Budapest.

8. *Coucher de soleil.* Exécuté à Dusseldorf; a obtenu un prix à l'Exposition de Vienne, en 1873.) Propriété de M. S. J. Forbes, à Londres.

9. *Paysage avec des vaches.* Exécuté à Dusseldorf; endommagé dans un incendie en 1902.) Propriété du précédent.

10. *Coin de village.* (Exécuté à Dusseldorf. Propriété de M. Max Volkhart, à Dusseldorf.

11. *Saulaie.* (Exécuté à Dusseldorf.) Propriété de Mme Lessing, à Dusseldorf.

12. *Septembre.* (Exécuté à Dusseldort.) Propriété de l'Etat hongrois.

13. *Lisière de forêt.* (Esquisse exécutée à Dusseldorf.) Propriété de M. Oeser, à Dusseldorf. No 7 de la vente publique de Paris.

14. *Saulaie.* (Exécuté à Dusseldorf; endommagé dans un incendie en 1902.) Propriété de M. S. J. Forbes, à Londres.

15. *Coucher de soleil.* (Exécuté à Dusseldorf.) Propriété du même.

16. *Esquisse.* (Étude de Beilen.) Propriété de l'Etat hongrois.

17. *Esquisse.* (Beilen, 1871.) Propriété de Dr. Maurice Furedi, à Budapest. No 19 de la vente publique de Paris.

18. *Esquisse.* (Beilen.) Propriété du même.

19. *Esquisse.* (Beilen.) Propriété du même.

20. *Tête de cheval.* (Etude, Vienne.) Propriété de M. Baldouin Groller, à Vienne.

21. *Dans le pré.* (Exécuté à Dusseldorf.) Propriété de M. Auguste Kohner, à Budapest.

22. *Jeune pêcheur.* Dusseldorf. Brûlée dans un incendie.

23. *Platanes.* Dusseldorf. Brulée dans un incendie.

24. *Bord de lac.* (Dusseldorf.) Brûlée dans un incendie.

25. *Coin de village.* Paris. Propriété de M. Arthur [illegible], à Budapest.

26. *Environs des fortifications de Paris.*

(Paris.) Propriété de M. Sigismond Bródy, à Budapest. Nº 15 de la vente publique de Paris.

27. *Coucher de soleil dans la forêt.* (Esquisse ; endommagé dans un incendie.) Propriété de M. Charles Sedelmayer, à Paris.

28. *Bouleaux*, étude. (Paris.) Brûlée dans un incendie.

29. *Bouleaux*, étude. (Paris.) Propriété de l'Etat hongrois.

30. *Bouleaux*, étude. (Paris.) Propriété de M. Charles Barbier, à Barbizon.

31. *Coin de village.* (Paris). Propriété de M. S. J. Forbes, à Londres.

32. *Coin de forêt*, étude. (Paris.) Propriété du comte Jules Andrássy, à Budapest.

33. *Route de Paris*, esquisse. (Paris.) Propriété de M. Charles Barbier, à Barbizon.

34. *Coin de forêt à Beilen.* (Paris.) Collection Mesdag, à La Haye.

35. *Esquisse.* (Paris.) Propriété de M. Charles Barbier, à Barbizon.

36. *Route de Paris dans la forêt de Fontainebleau.* Première ébauche. Propriété de M. Encke, à Berlin. Nº 56 de la vente publique de Paris.

37. *Route de Paris dans la forêt de Fontainebleau.* Oeuvre achevée. Brûlée dans un incendie.

38. *Vent d'Octobre.* (Paris.) Propriété de l'Etat hongrois. Nº 4 de la vente publique de Paris.

39. *Rochers*, étude. (Paris.) Propriété de M. Charles Barbier, à Barbizon.

40. *Sous-bois*, grisaille. (Paris.) Propriété de M. Adolphe Kaufmann, à Vienne.

41. *Pluie d'or.* (Paris.) Endommagé dans un incendie. Propriété de M. M. Schlesinger, à Budapest. Nº 5 de la vente publique de Paris.

42. *Lisière de forêt.* (Paris.) Endommagé dans un incendie. Propriété de M. Frédéric Glück, à Budapest. Nº 6 de la vente publique de Paris.

43. *Lisière de forêt.* Endommagé dans un incendie. Propriété du précédent.

44. *Effet après une pluie.* (Paris.) Exposé au Salon de Paris, en 1874. Propriété de M. J. Kleinberger, à Paris.

45. *Coin de forêt.* (Paris.) Propriété de M. E. Hubay, à Budapest.

46. *Sous-bois.* (Paris.) Propriété de l'Etat hongrois.

47. *Meules de foin.* (Paris.) Propriété de M. Michael Adler, à Budapest. Nº 20 de la vente publiqe de Paris.

48. *Aube dans la forêt.* (Paris.) Propriété de Mme Michel, à Paris.

49. *Sous-bois.* (Paris.) Propriété de l'Etat hongrois. Nº 63 de la vente publique de Paris.

50. *Une rue à Beilen.* Propriété de M. Masson, à Barbizon.

51. *La mare aux grenouilles*, esquisse en couleurs. Propriété de l'Etat hongrois.

52. *Effet d'automne.* (Paris.) Propriété du même.

53. *Sapinière.* (Paris.) Propriété du même.

54. *Aquarelle.* (Dusseldorf.) Propriété de Mr. Gustave Bartel, à Dusseldorf.

55. *Sous-bois.* (Paris.) Propriété de l'Etat hongrois.

56. *Route en sous-bois.* (Paris.) Propriété du même.

57. *Sous-bois.* (Paris.) Propriété du même.

58. *Sous-bois.* (Paris.) Propriété de M. König, à Budapest.

59. *Une après-midi d'été.* Propriété de M. dr. Balassa, à Budapest.

60. *Études.* Propriété de M. Dr. Szivák, à Budapest.

61. *Avant l'orage.* Propriété du même.

II.

ŒUVRES ENCORE INCONNUES.

1. *Lever de soleil.* Exposé au Salon de Paris, en 1875.

2. *La mare aux grenouilles.* Exposé au Salon de Paris, en 1876.

3. *Tourbières en Hollande.* No 2 du catalogue de la vente publique de Paris.

4—17. Études de la forêt de Fontainebleau. (Nos du même catalogue : 8, 9, 33, 34, 35, 37, 39. — Étude de neige — 40, 47, 53, 61, 64, 65.)

18—35. Motifs de Beilen. (Nos du même catalogue : 1, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 30, 31, 32, 52.)

36—50. Motifs de Barbizon. (Nos : 14, 16, 25, 26, 38, 41, 42, 43, 44, 48, 50, 51, 54 — étude de neige —, et 60.)

51—58. Motifs de St. Etienne. (No : 29, 36, 45, 46, 55, 57, 58.)

59. *Rue d'un village.* (Luxembourg.) No 49 du même catalogue.

60. *Coucher de soleil.* No 62 du même catalogue.

61. *Étude de Moisnay,* près Melun. No 52 du même catalogue.

INDEX

DES PLANCHES ET DESSINS CONTENUS DANS CET OUVRAGE.

TABLE DES MATIÈRES.